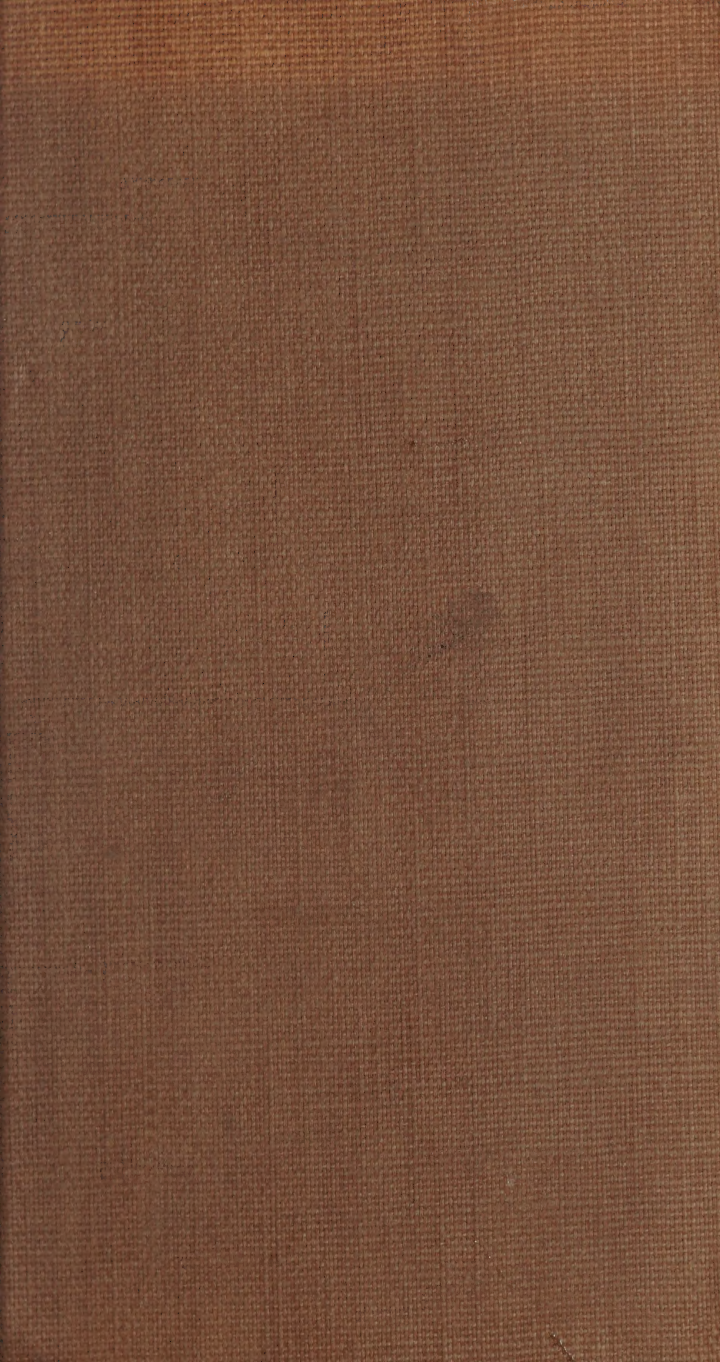
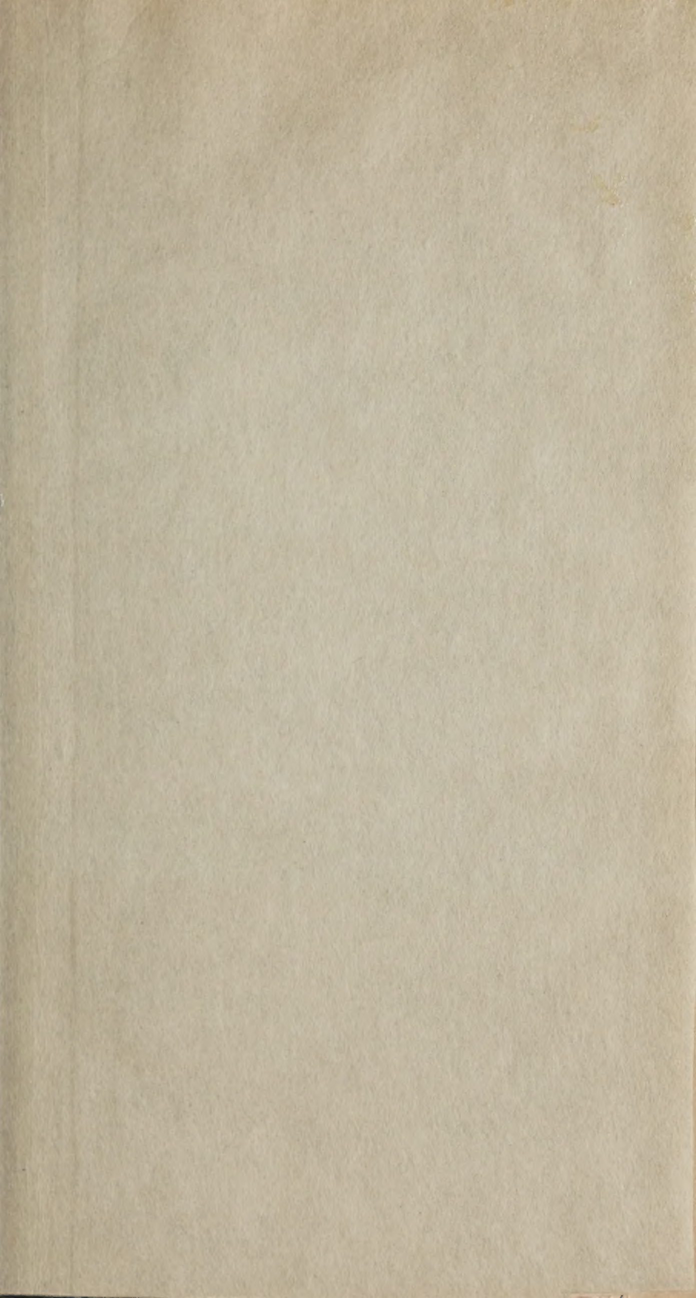
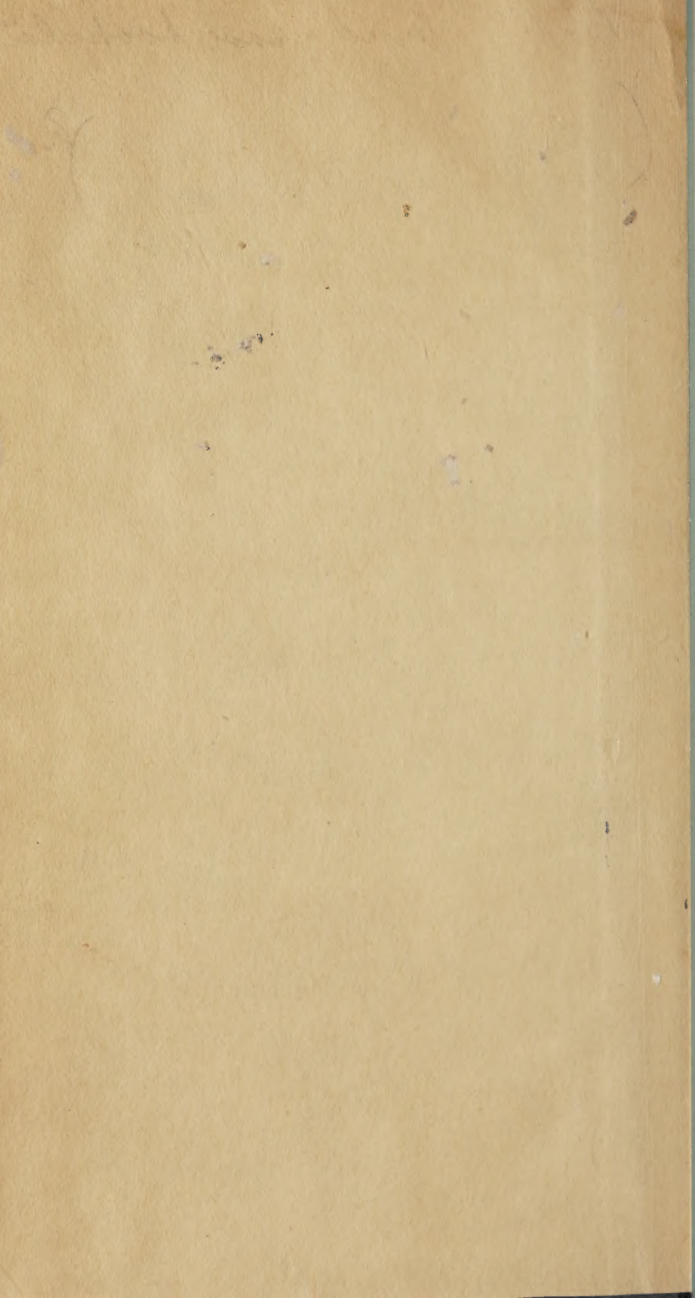



THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878





# Die Musik.

Anleitung,
sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können.

## Handbuch

für

Freunde und Liebhaber dieser Kunst,

von

Carl Blum.

Nach dem französischen Werke des Herrn Fetis:
„La musique mise à la portée de tout le monde."



Berlin,
in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
Unter den Linden Nr. 34.

1830.

# Die Musik.

Ihro Durchlaucht

der

**Frau Fürstin von Liegnitz**

in

Unterthänigkeit gewidmet

von

*Carl Blum.*

# Vorwort.

Jede Kunst erfordert ihr Studium, die Musik mehr, als jede andere, denn sie ist zugleich eine Wissenschaft. Nicht Jedem indessen, dem sie Vergnügen gewährt, erlauben Zeit und Verhältnisse dieses Studium. Urtheile über Kunstleistungen hört man überall; man bleibe, wenn es möglich ist, nur einige Minuten ruhiger Beobachter, wenn ein Concert, oder die Vorstellung einer Oper beendet ist, und vernehme die Art und Weise, die Bestimmtheit und die Verschiedenheit, mit welcher über das, was man gehört, gesprochen wird. — Da ist bei dem Laien, bei dem großen Publikum, von keinem bescheidenen: „Das gefällt mir!“ oder: „Das gefällt mir nicht!“ die Rede, sondern ein: „Das ist schlecht!“ oder: „Das ist göttlich!“ dient als Schild, mit welchem man sich hinlänglich gedeckt glaubt, um den Turnierplatz musikalischer Meinungen in den

höheren Gesellschaften, Restaurationen und Caffeehäusern betreten zu dürfen. Ist man vollends so glücklich gewesen, aus den Kritiken und Journalen einige technische Kunstausdrücke und Tiraden behalten zu haben, so ist es schon die Gewißheit des vermeintlichen Sieges, welche unsre Ritter mit verdoppeltem Muthe um die sich gebauten Luftschlösser ins liebe Blaue herumhauen läßt. Sogenannte Musiker von Profession auf der andern Seite, denen das Studium ihrer Kunst Pflicht gewesen ist, sehen in der Regel mit einer gewissen vornehmen Arroganz auf Alles herab, was sich nicht mit der Farbe des doppelten Contrapunkts in die Schranken wagt, glauben sich allein berufen, die Schönheiten musikalischer Werke zu empfinden, brüsten sich mit dem jahrelangen Fleiße, den sie ihrem Fache gewidmet, und schrecken Liebhaber und Freunde der Musik noch mehr von einer Kunst zurück, deren Studium selbst, hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Theiles, gar nicht die fürchterliche Außenseite hat, welche diese Herren ihr so gerne geben möchten.

Man urtheilt über Politik, geht mit der Zeit fort, indem man die Tagesblätter liest, man gefällt sich am Ende in ihnen — wenn gleich oberflächliche, hört man doch selten so

abgeschmackte Urtheile, daß nicht wenigstens Gründe ihnen zum Anhaltspunkte dienten; wie gern würde nicht Mancher wünschen, es in der Musik eben so machen zu können, aber wie seine Meinung bilden? Soll er in die Tiefen einer Wissenschaft und Kunst eindringen, deren Studium man von mir oder jedem Musiker verlangen darf? Soll er die schweren Folianten zur Hand nehmen? Dazu fehlt ihm, wie früher bemerkt, die Zeit.

Ein Werk mangelte, geeignet, den herrschenden Geschmack an einer Kunst, und mit ihm den Genuß an ihren Freuden zu vermehren; ein Werk, hinlänglich mit Allem ausgestattet, was der Liebhaber und Laie zu wissen braucht, um seine Meinung zu gestalten und zu befestigen, mit einem Worte, um über eine Kunst urtheilen zu können, ohne sie gerade studirt zu haben.

Herr Fetis, Professor am Conservatorium zu Paris, unternahm es, diese so schwierige Aufgabe zu lösen, und der Umstand, daß diese Lösung so vollkommen gelungen ist, bewog mich, dieses vorliegende Werk mit einigen Erläuterungen und Anmerkungen in unsere Sprache zu übertragen. Einem tiefen, gelehrten Musiker, wie ihm, konnte es wahrlich nicht leicht sein, den schwierigen Theil seiner Kunst zu vergessen, um

hier nur angenehm, verständlich, unterhaltend und doch nützlich dem Theile des Publikums zu nahen, welcher doch eigentlich bei Kunstleistungen die große Meinung bildet.

Der Charlatanismus übt überall, und leider fast stets mit Glück, seine, nur von außen glänzenden Kräfte — glaube man ihm nicht, wenn er in wenigen Tagen und Wochen Musiker hervorzaubern will. Die Wissenschaft gehorcht nicht seinem bunten Zauberstabe. Aber den Mechanismus einer Kunst, oder besser, ihre Sprache begreifen zu lernen, ist nicht so schwer, und dieses Buch wird es beweisen; vielleicht erzeugt es bei Vielen die Lust, dem oberflächlichen ein tieferes Studium folgen zu lassen.

Im Voraus bin ich überzeugt, daß ein großer Theil meiner Leser schon vor dem Gedanken zittern wird, dies Buch durchlesen zu müssen — ich habe das befürchtet, und zu dem Ende ein Inhaltsverzeichniß beigefügt; indem man dort finden wird, was für den Augenblick interessiren dürfte, hoff' ich, daß das Gesagte auch bei meinem Leser den Wunsch und Willen hervorrufen wird, gleiches Interesse dem übrigen Theile des Werkes zu widmen.

Nur die Indifferenz gefällt sich in dem so gehaltlosen Wortkram, wenn sie behauptet: „Das Studium einer Kunst verbitt're den Genuß!" —

Die Musik hat mehr als einen Weg, um unser Herz zu rühren, allein unser Eigensinn versperrt ihr diesen Weg. Gefühle, Eindrücke und Empfindungen entwickeln sich nur durch Uebung, und wird der richtige Weg dem Ohre gezeigt, so wird die Gewohnheit, unabhängig von positiver Kenntniß, auch den Geschmack so modificiren, daß flache, unsinnige und einseitige Urtheile bei dem Laien und Freund der Tonkunst verschwinden werden, daß er sich Analysen bilden wird, ohne selbst die ganz strengen Regeln zu kennen, welche der Musiker freilich gleich an den Fingern herzuzählen weiß.

Auf dem Punkte angelangt, wo wir ganz gerecht gegen uns selbst, von keinem Vorurtheil befangen, und festen Willens sind, da genießen zu wollen, wo wirkliche Schönheiten zum Genusse aufrufen — bildet sich die vernünftige Meinung, und Gründe, um diese Meinung zu unterstützen und mit sich klar zu werden, wird hoffentlich für den Freund der Tonkunst dieses Werk in eben so reichem Maaße

bieten, als der gute Wille des Verfassers, in dieser Hinsicht nützlich zu werden, aus jeder Zeile deutlich hervorleuchtet.

Paris, den 14. Januar 1830.

Carl Blum.

# Inhalt.

## Erster Theil.

# Dritter Theil.

## Von der Ausführung.

## Vierter Theil.

# Erster Theil.

Das musikalische Lehrgebäude in den drei Haupteigenschaften der Töne betrachtet, als: Intonation [1]), Dauer und Intensität. [2])

## Erster Abschnitt.

### Ueber den Ursprung der Musik und ihre Mittel.

Die Kunst, das Gemüth durch die Verbindung der Töne anzuregen, kann man Musik benennen. Die Ausübung dieser Kunst wirkt nicht allein auf den Menschen, der größte Theil organisirter Wesen ist ihr mehr oder weniger unterworfen. Indem das Gehör nur als ihr Führer zu betrachten ist, übt sie ihre Gewalt unmittelbar auf das Nervensystem, und daher die Verschiedenheit ihrer Wirkung. Der Hund, das Pferd, der Hirsch, der Elephant, Würmer, selbst Insekten sind in ihrer Art für Musik empfänglich. Aeußert sie sich bei einigen durch eine Erschütterung, die selbst bis zum Schmerz steigen kann, so ist es bei andern ein Gefühl der Wonne

1) Das wirkliche Angeben des Tons.

2) Grad der Kraft und Eigenschaft, bis zu welchem sie sich erstreckt.

und des Vergnügens, welches sich in seinen verschiedenen Umwandlungen ausspricht. Bei allen wird die Aufmerksamkeit ungetheilt erregt, so wie ihre Töne erklingen.

Die Wunder, welche die Musik auf das menschliche Gemüth bewirkt, sind vor allem der Betrachtung werth.

Die Verbindung der Töne erweckt bei einigen Individuen, gleicher Empfänglichkeit fähig, Vergnügen, während andere gleichgültig bleiben [3]), und so umgekehrt. Töne, die in einem Augenblicke uns nicht angesprochen haben, steigern uns zu anderer Zeit bis zum Entzücken, dieses Entzücken trage nun den Charakter eines in sich stillen Selbstvergessens, Hingebung unserer Sinne, oder den der Heftigkeit, welcher unser Inneres gewaltsam erregt. Namentlich sind die Weiber bei Ausführung der Musik einer größern Lebendigkeit und Erregung fähig, als die Männer, in Folge ihrer zarteren Constitution, und diese Erregung erreicht bei einigen oft den höchsten Grad der Schwärmerei.

Hat die Natur uns Geschmack und Sinn für die Musik gegeben, bildet ihn die Erziehung aus, oft erzeugt sie ihn. Daher kommt es auch wohl,

3) Nicht uninteressant dürfte hier die Bemerkung sein, daß z. B. eine Melodie im Minore den Deutschen und Italiener zur Schwermuth stimmt, während der Franzose beim Erklingen der weichen Tonart in seinen früheren Nationalgesängen sich erheitert und vorzüglich der Ungar bis zur Ausgelassenheit lustig wird. C. Bl.

daß Menschen in andern Gattungen des Wissens als geistvolle Wesen ausgezeichnet zu nennen sind, während die Musik sie gleichgültig läßt, oft sogar ihren Widerwillen erregt. Einige Philosophen wollten die Organisation solcher Menschen als mangelhaft erklären, aber diese Unempfindlichkeit kann auch eine Folge der Indifferenz sein, die durch Mangel an Uebung entstanden ist.

Der Akt der Musik selbst, oder besser ihr Erklingen und Einfluß auf den Organismus und die moralischen Fähigkeiten des Menschen, hat oft schon nicht nur bei Gemüthsleidenden als Heilmittel gedient, sondern ist auch bei gewissen Krankheiten angewendet worden, wo der rein physische Organismus berührt war.

Viele Aerzte haben über diesen Gegenstand interessante Bemerkungen niedergelegt. Die Anzahl der Werke dieser Art ist sehr beträchtlich, die darin angeführten Thatsachen sind indessen so unwahrscheinlich, daß nur der berühmte Name ihrer Verfasser dem Glauben daran Eingang verschaffen kann.

Die relative Größe des menschlichen Geistes hat zwar solche Gränzen, daß der Begriff des Unendlichen nur mit Mühe in ihm aufgenommen wird; jede Sache muß indessen ihren Anfang gehabt haben, und die Musik eben so gut, wie alles andere uns Bekannte.

Weder das erste Buch Mosis noch die Dichter des Alterthums erwähnen der Musik mit Berück-

sichtigung auf ihren Erfinder, nur die Verfertiger der ersten Instrumente werden von ihnen genannt, als: Tubal, Merkur, Apollo und andere. Wenn man wohl denken kann, daß ich dem ersten Buch Mosis mehr Glauben schenke, als den später erwähnten Autoritäten, so ist es doch nicht das, warum es sich hier handelt. Den Ursprung der Musik betreffend, hat Jeder hier nach seinem Gefallen geurtheilt; auf jeden Fall hat die Meinung, welche ihn in dem Gesange der Vögel suchte, den Sieg behauptet.

Man dürfte wohl sagen, daß etwas Bizarres in dem Gedanken läge, daß der Mensch eine seiner reinsten Freuden in der Nachahmung thierischer Sprachweise zu suchen habe, doch ist dem, streng genommen, nicht so. Der Mensch singt, wie er spricht, sich bewegt, schläft, in Folge seiner inneren Beschaffenheit und des Zustandes seiner Seele. Für diese Behauptung spricht der Umstand, daß die rohesten Völker, von der Natur an die äußersten Pole gebannt, wo kein Singvogel sein Geschmetter hören ließ, ihre Musik, so gut sie konnten, übten, und so von den Weltumseglern bereits getroffen wurden. Die Musik in ihrem Entstehen spricht sich nur in dem Geschrei der Freude und des Schmerzes aus, Kultur und Civilisation bildeten diese Klänge zu Tönen und Gesang, und was früher Ausbruch irgend einer Leidenschaft war, gestaltete später die Kunst als ein reines, ihr zugehörendes Ergebniß.

Freilich ist es ein weiter Weg, den die Phantasie zu durchfliegen hat, wenn sie von den unartikulirten Tönen eines Weibes von Novazembla zu den Fiori einer Sontag und Malibran eilen muß; doch bleibt es unbestrittene Wahrheit, daß der reizende Gesang dieser großen Künstlerinnen seinen Ursprung in dem Gekrächze ungeübter Kehlen, wie früher erwähnt, zu suchen hat. Wozu sich indessen über den Ursprung der Musik erschöpfen, hier gilt es, ihr Dasein und daß sie den Namen einer Kunst verdient, d. h. ihre Empfänglichkeit für alle Eindrücke des edleren Vergnügens, und die Steigerung desselben darzuthun. Das ist's, was Untersuchung und Betrachtung verdient.

Durch welche Mittel wirkt die Musik auf organisirte Wesen? Die Beantwortung dieser schon so oft, nur immer in neuer Form, wiederholten Frage schließt den mechanischen Theil der Kunst ein.

Jeder beantwortete sie nach seinem Gutdünken ohne in die Einzelnheiten einzugehen, und die Gewöhnlichkeit sprach sich in den Aeußerungen: die Musik wirke durch „die Melodie, oder Harmonie, oder den Verein beider" aus, ohne zu erklären, oder vielleicht gar zu wissen, was Harmonie oder Melodie sei.

Der Versuch, alle Zweifel in dieser Hinsicht zu heben, ist der Zweck dieses Buches. Vorher aber muß ich feststellen, daß nach meiner Meinung die Musik ein drittes Mittel hinsichtlich ihres Wirkens

auf das Gemüth besitzt, und dessen man nie erwähnte: Der Accent[4]), oder der Ausdruck. Ohne seine Gegenwart bleibt Harmonie, ja selbst Melodie, ein todter Klang ohne Wirkung. Später werde ich erklären, worin er besteht.

---

## Zweiter Abschnitt.

### Von der Verschiedenheit der Töne und der Art, sie durch Namen zu bezeichnen.

Jeder wird wohl bemerkt haben, daß der Charakter der Weiber- und Kinderstimmen ganz von dem der Männer unterschieden ist. Der der ersten ist mehr oder minder hoch und hell, der der andern mehr oder weniger tief. Eine unendliche Menge von Abstufungen waltet von den höchsten Tönen der einen Stimme bis zu den tiefsten der andern, und jede dieser Stufen ist dem geübten Ohre ein bestimmter Ton. Hätte man jedem dieser Töne einen besonderen Namen beilegen wollen, so würde diese Mühe, statt dem Geiste und seiner Fassungskraft zu Hülfe zu kommen, ihn verwirrt haben.

Gelehrte, mit dem Gedanken beschäftigt, alle diese Töne in ein gewisses Register zu zwingen, haben die richtige Bemerkung gemacht, daß, einmal

4) Der Nachdruck, die sanfte oder kräftigere Beugung der Stimme beim Gesang. C. Bl.

über eine bestimmte Anzahl von Tönen übereingekommen, sich diese Töne sowohl in aufsteigender als absteigender Linie auf eine gleiche ordnungsmäßige Weise vervielfachen, und kein anderer Unterschied bei ihrem Erklingen hervorgeht, als der, den eine hohe Stimme im Vergleich zu einer tiefen erzeugt, daß diese Töne also nur eine Wiederholung der einmal bestimmten, jedoch in einer andern Lage sind, und diese Entfernung, oder besser bei dem Ausdruck Lage geblieben, nannten sie Octav.

Z. B. nachdem sie den ersten Ton **C**, den zweiten **D**, den dritten **E**, und so in dieser Ordnung **C, D, E, F, G, A, H**, genannt, fingen sie die zweite Reihefolge ebenfalls bei **C, D, E, F, G, A, H**, und so die dritte ꝛc. an. Im eilften Jahrhundert wählte ein italienischer Mönch, Aretino, statt der Buchstaben die Namen **Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.** Fünf Jahrhunderte später fügte ein Flamänder den Namen **Si** hinzu, und von dieser Zeit an nannte man die aufsteigende Leiter von Tönen:

**Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si,**

und so durch alle folgende Oktaven durch.

Erst im Jahre 1640 änderte ein gelehrter Musiker, Doni, die Bezeichnung **Ut** in **Do** um, welche dem italienischen Ohre angenehmer klang.

Italiener, Franzosen, Spanier und Portugiesen haben die benannten Sylben zur Bezeichnung der Töne angenommen, Deutsche und Engländer

hingegen die Buchstaben C, D, rc. beibehalten. Diese Reihefolge von Namen und Buchstaben heißt die Gamme, Scala oder Tonleiter.

Nachdem man diese Töne bezeichnet hatte, wurde man leicht gewahr, daß zwischen diesen Tönen sich noch andere Mitteltöne befanden, die das Ohr vollkommen wahrnehmen mußte. Z. B. man gewahrte, daß zwischen Ut und Re oder C und D sich noch ein dritter Ton und zwar in gleicher Entfernung von C und D befand. Um jedoch die einmal bestimmten Namen nicht zu vermehren, nannte man diesen dritten Ton entweder Cis [1]) (Ut Diese), oder Des (Re Bemol). Cis war die Benennung für das erhöhte C und Des für das erniedrigte D.

Es springt in die Augen, daß dies ganze Verfahren nur durch die stets zu ehrende Einfachheit vorgeschrieben wurde, denn ein Ton kann sich nicht erhöhen oder erniedrigen, ohne vorher aufgehört zu haben, der Ton zu sein, welcher er war. Cis ist also nicht mehr C; Musiker, die größtentheils nur die Praxis im Auge haben, konnten indessen nicht umhin, eine Idee von Wirklichkeit diesen Zeichen beizugesellen, und da sie sahen, daß weder C noch D sich von ihrer sichtbaren Stufe rückten, und daß man nur die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen

1) Ich füge absichtlich die italienischen und französischen Versetzungen bei, weil Dilettanten und selbst deutsche Komponisten hierüber oft in großem Irrthume sind. Die Sylbe Mol fügt der Franzose nur zur Verstärkung der Deutlichkeit des Klanges B hinzu. C. Bl.

hinzuzufügen brauchte, so hat diese Gattung von Musikern sich eingebildet, daß C stets C in Hinsicht seiner Stufe bleiben müßte, man möge ein Kreuz oder b (Diese oder Bemol) vorsetzen oder nicht. Solche Irrthümer sind in der Musik nichts Neues, und tragen leider nur zur Verwirrung der Theorie derselben bei.

Die genauesten Erfahrungen haben indessen gelehrt, daß Cis nicht derselbe Ton als Des sei, und der Unterschied um ein 80-Theil die Entfernung von C zu D, als Einheit genommen, beträgt. Die Schwierigkeit indessen, Klaviere, Piano's und Orgeln zu bauen, welche diesen leichten Unterschied richtig angeben dürften, die [2]) Verlegenheit für den ausübenden Spieler hat veranlaßt, daß man diesen geringen Unterschied auf die Totalgröße der verschiedenen Töne auf eine dem Ohre am wenigsten fast kaum fühlbare Weise vertheilt. Dieses Verfahren nennt man: *Temperatur*. Der Stimmer übt es, ohne sich selbst davon Rechenschaft geben zu können.

Durch die Temperatur erhält man eine möglichste Vollendung, und diese mögliche Vollendung der Stimmung genügt dem Ohre. [3]) Damit nicht jeder die

---

2) Es entständen also solchergestalt 5 neue Töne, die auf dem Instrumente ihren Platz haben müßten:

C, Cis, D, Des ꝛc.

3) Hieraus ergiebt sich das Kapitel der enharmonischen Rükkungen, und der Umstand, daß bei solchen Rückungen

Freiheit hat, sein C, D ꝛc. anzugeben, auf welche Art man nie zu einer reinen Stimmung gelangen würde, so hat man kleine Instrumente von Stahl erfunden, welche die Gestalt einer Gabel haben, und einen Ton angeben, der den übrigen Instrumenten als Muster dient. Das Instrument selbst heißt die Stimmgabel (Diapason). In Frankreich und Deutschland giebt diese Gabel den Ton A (La) an, in Italien hingegen C (Do oder Ut).[4] Diese Stimmgabel ist indessen nicht immer dieselbe, was nämlich ihren Klang in Hinsicht eines kleinen Unterschiedes der Höhe und Tiefe des Tons betrifft. Fast jede Stadt, und sind in einer solchen mehrere Theater, haben ihre Stimmung (dies ist dafür der technische Ausdruck). Zu tiefe Stimmung schadet dem Klange, weil die Saiteninstrumente an Kraft verlieren, indem die Saiten selbst weniger angespannt sind; zu hohe Stimmung ermüdet die Stimme.[5])

namentlich die Bogeninstrumente die Verwandlungen von Cis nach Des nicht fühlen lassen dürfen, sondern die Verfahrungsweise beobachten müssen, die das Klavier in seiner Beschränkung liefert. Der berühmte Spohr ist derjenige Tonsetzer, der in dieser Beziehung am meisten gewagt hat, und ein Blick in seine Partituren wird durch den Augenschein lehren, was auseinanderzusetzen dem Zweck dieses Werkes nicht entsprechen würde. Z. B. Anfang der Ouvertüre zu Jessonda ꝛc. C. Bl.

4) In Deutschland gebraucht man den Ausdruck: „Das A angeben."

In Frankreich: „Donner le La."

In Italien: „Suonar il Do." C. Bl.

5) In Paris war vor neun Jahren die Stimmung in der großen Oper die niedrigste, die der italienischen Oper die

## Dritter Abschnitt.

### Die Versinnlichung der Töne durch Zeichen.

Die Art und Weise, wie der Geist des Menschen es unternommen, die Töne des Wortes durch Zeichen dem Auge darzustellen, wird ewig ein Geheimniß bleiben, aber diese Entdeckung einmal angenommen, von ihr ausgegangen, wird man eingestehen, daß die Versinnlichung der Töne des Gesanges weniger Schwierigkeiten unterworfen war. Die Griechen und Römer bedienten sich der Buchstaben ihres Alphabetes auf verschiedene Weise zusammengesetzt, oft auch verstümmelt. Die Türken haben für diesen Gegenstand gar keine Zeichen, die Chinesen indessen Ziffern, eben so bizarr wie ihre Sprache. Die Zeichen, deren sich die Europäer bedienen, sind, nachdem sie eine Menge von Veränderungen erfahren haben, doch beziehungsweise die vollkommensten, und, so complicirt sie erscheinen, doch die einfachsten von allen. Viele Musiker haben (den Neuerungen hold) andere vorgeschlagen, die zwar im ersten Augenblicke bestachen, aber später, als die Erfahrung den richterlichen Maaßstab anlegte, weit unvollkommner und zusammengesetzter erschienen, als die einmal eingeführten. Die

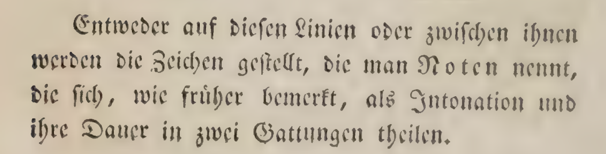
---

höchste, jetzt ist sie in beiden Theatern ziemlich gleich. In Berlin ließ Spontini vor drei Jahren die Stimmung herunter, sie ist indessen seitdem wieder heraufgeschoben worden.
C. Bl.

vollständige Sammlung aller musikalischen Bezeichnungen und Zeichen nennt man das Notensystem. Sie theilt sich in zwei Gattungen. Die erste schließt die Zeichen der Intonation oder das wirkliche Angeben des Tones, die zweite die Zeichen der Dauer des Tones ein.

Die Kenntniß beider ist unumgänglich nothwendig, denn es ist nicht genug, auf den ersten Anblick durch das Zeichen oder die Bezeichnung den Ton zu erkennen, man muß auch seine Dauer bestimmen können und durch diese das, was man Zeitmaaß nennt.

Diese Bezeichnungen geschehen auf eigends dazu bereitetem Papier, das man Notenpapier nennt[1]). Die Bereitung besteht darin, daß man in horizontaler Richtung fünf parallellaufende Linien auf demselben zieht, die, wie folgt, gestellt sind.[2])



Entweder auf diesen Linien oder zwischen ihnen werden die Zeichen gestellt, die man Noten nennt, die sich, wie früher bemerkt, als Intonation und ihre Dauer in zwei Gattungen theilen.

1) In Frankreich **Papier de musique.**

2) Ist das Format des Papiers, auf solche Weise liniirt, hoch, so nennt man in Frankreich dieses Papier:

**Papier à la française;**

ist es in die Länge, also oblong gezogen:

**Papier à l'italienne.**

C. Bl.

Die Bezeichnung der Intonation zerfällt wiederum in zwei Theile; einen Theil nennt man den Schlüssel, den andern die Noten. Die Verschiedenheit der Stimmen hat den Schlüssel erzeugt, der, am Anfange dieser fünf Linien gestellt, genau angiebt, welche Gattung von Stimme die auf denselben geschriebenen Noten ausführen sollen. Das Zeichen der hohen Instrumente nennt man den G-Schlüssel [3]), und er wird so gestellt: 𝄞. Die zweite Linie von unten ist sein Platz und bezeichnet zugleich die Note G. Der Schlüssel der tiefen Instrumente ist der F- oder Baßschlüssel; er sieht folgendergestalt aus: 𝄢, und man stellt ihn an die vierte Linie, von unten an gerechnet; er bezeichnet also, daß die Note F sich auf der ihm angewiesenen Linie befindet. Das Zeichen für die übrigen Stimmen heißt der C-Schlüssel, und je nachdem diese Mittelstimmen in ihrer Höhe und Tiefe verschieden sind, stellt man ihn auf verschiedene Linien des Rostrals [4]). Dieser Schlüssel sieht aus wie folgt: 𝄡, und er giebt der Note seinen Namen, die man auf die Linie des Schlüssels selbst stellt.

Die verschiedenen Stimmen können auf Vier an der Zahl beschränkt werden:

---

3) La clef du Sol.

4) Rostral ist die Maschine, womit diese fünf Linien gezogen werden, und man überträgt diesen Ausdruck bildlich für die auf dem Papiere sich befindenden Linien.

1) Die hohen Stimmen der Frauen.
2) Die tiefen Stimmen der Frauen.
3) Die hohen Stimmen der Männer.
4) Die tiefen Stimmen der Männer.

Die erste nennt man Sopran [5]), die zweite Mezzo-Soprano oder Alt, und wenn sie noch tiefere Töne berührt, Contra-Alt; die hohen Stimmen der Männer nennt man Tenor, die tiefen Baß, und die Stimme, die zwischen Tenor und Baß ihren Wirkungskreis hat, Bariton.

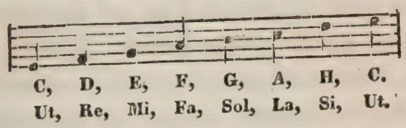
Da die hohen Stimmen der Männer, vermöge ihrer Natur, eine Oktave tiefer als die hohen Stimmen der Frauen stehen, so könnte man sich freilich für beide des G-Schlüssels bedienen, und der Natur selbst die praktische Ausführung überlassen; man könnte in demselben Verhältniß den F-Schlüssel für Alt und Baß gelten lassen, und solchergestalt nur zwei Schlüssel, den G- und F-Schlüssel annehmen, aber die Folge wird lehren, daß eben dieser C-Schlüssel so höchst nothwendig bei Behandlung der Harmonie ist, daß die Bekanntschaft mit ihm sehr wichtig wird, und hierin der Grund zu suchen ist, daß seine Existenz nie gefährdet werden kann.

Die Schlüssel, deren ich eben erwähnte, sind also die allgemeinen Zeichen für das Instrument oder die Stimme, welche das executiren soll, was

5) Die Franzosen haben dafür den Ausdruck:
Premier et second dessus.

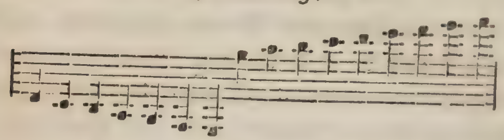
ihr vorliegt, die Noten sind die einzelnen Bezeichnungen der Töne selbst.

Für jeden dieser Töne hat man nun Noten, die indessen in ihrer Form gleich sind und nur durch die Stellung sich unterscheiden, die sie auf dem Notensystem oder Rostral einnehmen. Eine Note, welche die erste der fünf Linien, von unten an gerechnet, einnimmt, ist tiefer, hinsichtlich ihres Klanges, als die folgende, die eine Stufe höher steht. Nennt man die erste dieser Noten z. B. C, so heißt die zweite D, die dritte E ꝛc., wie folgt:




Man wird einsehen, daß, wenn eine Stimme oder ein Instrument nur auf diese wenigen Töne beschränkt wäre, die Quelle ihrer Hülfsmittel leicht zu erschöpfen sein würde, auch übersteigen beide diese engen Gränzen. Namentlich überschreiten die Instrumente diese Linien um das Doppelte und darüber, es würde also zu Fortsetzung ihrer Töne nöthig sein, die Linien zu vervielfältigen, und die Verwirrung, die man dadurch dem Auge bereitete, sich auf gar nicht zu berechnende Weise vermehren. Das Mittel, das man, um diesem Uebelstande abzuhelfen, ersann, ist sehr sinnreich. Man begnügte sich damit, daß man, statt der langen Linien, kurze Linien über oder unter dem Systeme, durch oder

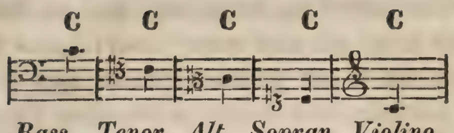
neben den Kopf der Note zog, die man endete und aufhören ließ, wenn der Zweck erreicht war, die sich nicht mit den Notenlinien vermischten und dem Auge sich deutlich genug darstellten. Das folgende Beispiel diene als Erläuterung:



Jede Note, welche auf der Linie steht, auf welcher sich der Schlüssel zu Anfang des Systems befindet, nimmt den Namen des Schlüssels an, und dient als Vergleichungspunkt für alle übrige Noten. Steht also der G-Schlüssel auf der zweiten Linie des Systems, würde die Note auf dieser Linie G heißen; dasselbe gilt vom F- und C-Schlüssel.

Eine Note, die also einmal C heißt, kann nur den Klang C haben, sie sei durch den in dem System angebrachten Schlüssel auf eine Linie, die dem Tenor, Baß, Sopran oder Alt gehört, gestellt oder nicht. Der einzige Unterschied besteht in der Höhe und Tiefe ihres Klanges, der sich nach dem Umstande richtet, ob der vorgezeichnete Schlüssel eine Sopran-, Baß- oder Tenorstimme zu ihrer Hervorbringung bestimmt hat.

Exempel
ein und derselben Intonation durch verschiedene
Stimmen:

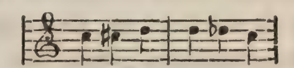


*Bass. Tenor. Alt. Sopran. Violino.*

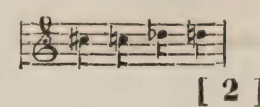
Bis jetzt haben wir die Bezeichnung der Töne **C, D, E, F, G, A, H,** gehabt, aber noch nicht die Bezeichnung der Mitteltöne, die durch ein Kreuz oder **B** geschieht.

Das Kreuz wird so gemacht: ♯. Das **B** wie folgt: ♭. Da alle Linien durch die schon vorhandenen Noten gleichsam besetzt sind, kein Platz für andere mehr da ist und im Sprechen der Klang **Cis** oder **Des** als hinreichend bezeichnend für den zwischen **C** und **D** liegenden Ton angenommen ist, so hat man das ♯ vor der Note **C** und ♭ vor **D** ebenfalls, als den Augen vollkommen genügend, angenommen.

Exempel:



Will man die Wirkung eines Kreuzes oder eines **B** aufheben, so geschieht dies durch ein Quadrat in folgender Form: ♮. Es wird der Note, welche früher ein Kreuz oder **B** als Vorzeichnung hatte, zur Seite gestellt, als:



Eine solche Vorzeichnung dient statt der Worte: „Das Kreuz gilt nicht mehr," oder: „Das B ist aufgehoben," und in dieser Hinsicht wäre sie als ein stenographisches Zeichen zu betrachten. [6])

Der Name Ton gilt von der Verschiedenheit zweier Klänge, Laute, wie C und D. Den Unterschied, welcher zwischen einem solchen Klang und dem zwischenliegenden ist, welchen man mit einem Kreuz oder B bemerkt, nennt man halben Ton.

Eigen ist es, daß der Unterschied, welcher zwischen den Tönen C und D ist, nicht gleichlautend unter den übrigen Tönen der Tonleiter herrscht. Er existirt nicht zwischen E und F, und H und C. Eine Folge von Tönen, wie: C, D, E, F, G, A, H, C, nennt man die diatonische Tonleiter; nimmt man in ihr die zwischenliegenden halben Töne auf, heißt sie die chromatische Tonleiter. In alten Zeiten gebrauchte man den Ausdruck diatonisch bei einem Musikstücke, in welchem man wenig halbe mit einem Kreuz oder B bezeichnete Töne fand, so wie man den Ausdruck chromatisch auf den entgegengesetzten Inhalt einer Composition übertrug. In der letzten Zeit haben indessen die Fortschritte der Musik diese Ausdrücke ganz verdrängt. Ganz einfache Melodien, in ihrer Reinheit erhalten, können indessen den Charakter eines

---

6) Stenographie: Geschwindschreibekunst.

diatonischen Tonstücks geben [7]), so wie man in der modernen Musik auch noch des enharmonischen Styl's, von dem ich später sprechen werde, erwähnen muß.

Die Wörter diatonisch und chromatisch kommen aus dem griechischen, sind aber, laut ihrer eigentlichen, wörtlichen Bedeutung in unserer Musik etwas unpassend. Diatonisch kommt von dia, gleich, und tonos, der Ton. Da nun aber die moderne Tonleiter, vermöge der halben Töne, von E nach F und von H nach C nicht durchweg in gleichen ganzen Tönen fortschreitet, steht der Ausdruck diatonisch, genau genommen, nicht an seinem Orte. Richtiger gewählt ist vielleicht die Benennung chromatisch, aber auch ihr fehlt die Klarheit.

Chromatisch derivirt sich von dem griechischen Chroma, die Farbe; da eine Folge von halben Tönen offenbar die Musik ziert, schmückt, hie und da hebt, so möchte der Ausdruck chromatisch, im figürlichen Sinne, entsprechender sein.

---

7) Wie z. B. das: „God save the King" und ganz in die Augen springend das bekannte Lied: „Vive Henri quatre," wo namentlich im Anfange der Baß den unterhalben Ton verschmäht und gleich in die volle, neben dem Grundton liegende, Sekunde geht. C. Bl.

## Vierter Abschnitt.

### Von der Verschiedenheit der Tonleitern und den Versetzungen.

---

Die Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, C, ist so construirt, daß ein Ton zwischen C und D, desgleichen zwischen D und E, F und G, G und A, A und H existirt; sie bildet also eine Folge von zwei ganzen, einem halben, drei ganzen und wieder einem halben Tone.

Wollte man von dem folgenden Tone D anfangen, und die Tonleiter in derselben Art, als D, E, F, G, A, H, C, D, fortsetzen, würde die Folge der einmal bestimmten ganzen und halben Töne durchaus unterbrochen sein, man würde die Folge eines ganzen Tones, eines halben, drei ganzer Töne, eines halben und wieder eines ganzen Tones haben, welche Ordnung keineswegs mit der früheren stimmte. Diese Irregularität verschwindet, wenn man Fis statt F und Cis statt C unterlegt, und das Verhältniß der ersten Tonleiter ist, um einen Ton höher gerückt, durch D, E, Fis, G, A, H, Cis, D, vollkommen wieder hergestellt.

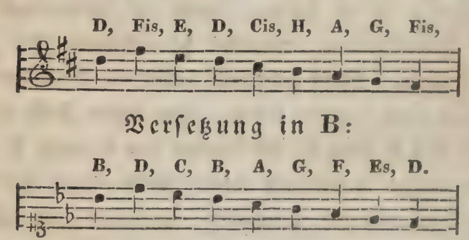
Solchergestalt verfahrend, kann man eine Tonleiter bei jedem beliebigen Tone anfangen, und sie erhält ihren Namen nach der Note, mit welcher sie beginnt, als die Tonleiter von D, E, Es rc., so wie man den Ausdruck: Symphonie, Ouvertüre,

Aria in **D** oder **Es**, für ein Tonstück gebraucht, welches die Töne und Stufenfolgen enthält, welche der Tonleiter von **D** oder **Es** angehören. Der Ausdruck Tonart bildet sich also, indem man die verschiedenen Tonleitern berücksichtigt, man sagt z. B. die Tonart **D**, **E**, **G** rc., oft giebt man aber dem Worte Ton eine Doppel-Bedeutung, indem man es da gebraucht, wo man richtiger Klang setzen sollte. „Die Stimme hat einen spitzen oder weichen Ton," ist zwar sehr gebräuchlich, aber im Vergleich mit dem passendern Ausdruck Klang, statt Ton, offenbar falsch.

Da nicht alle Stimmen denselben Umfang haben, so trifft es sich sehr oft, daß das, was der einen Stimme zusagt, der andern höchst unbequem liegt, und, um dem Wunsche der Ausführung zu genügen, ist es nöthig, auch die Individualität des Executirenden entweder zu erhöhen oder zu erniedrigen. Man gebraucht dafür die Bezeichnung höher oder tiefer setzen. Im ersten Falle vielleicht von **C** nach **D**, im letztern von **D** nach **C** rc. Eine solche Aenderung nennt man Versetzung in eine andere Tonart. Personen, die nicht Musik studirt haben, sind freilich im Stande, die Singstimme leicht in einen andern, ihnen beliebigen und bequemen Ton zu setzen, die Rücksicht aber, die dabei den Instrumenten gewidmet werden muß, ist schwierigerer Art. Hieraus ergiebt sich deutlich, daß der Spieler, wenn er beim Accompagnement

jedes Kreuz, jedes Quadrat, jedes B berücksichtigen müßte, trotz aller Geschicklichkeit leicht in große Verlegenheit kommen könnte. Diese Schwierigkeiten zu vereinfachen, nimmt man zu dem Mittel seine Zuflucht, schnell einen andern Schlüssel, als den, welcher sich zu Anfang eines Tonstückes am System befindet, zu supponiren.

Z. B. wäre ein Tonstück in der Tonart D mit der Vorzeichnung des Violinschlüssels, also des G-Schlüssels geschrieben, und man wünschte es, als zu hoch, in die niedrigere Tonart B versetzt zu haben, so nehme man in Gedanken den C-Schlüssel, den man auf die erste Linie statt des G-Schlüssels setzt, füge dann die Vorzeichnung von zwei B dazu, und die Transposition ist, zu Erleichterung des Spielenden, im Augenblick gemacht. Z. B.




Ein Hauptgrund, der für die Zweckmäßigkeit der verschiedenen Schlüssel spricht, und für die **Nothwendigkeit**, sie zu kennen.

Uebrigens bleibt die Transposition oder Versezzung, praktisch betrachtet, eine der größten musikalischen Schwierigkeiten; sie erheischt eine eigne Uebung,

die selbst feste Leser [1]) nicht inne haben. Wenn gleich die Verleger musikalischer Werke oft bei Herausgabe derselben die Liebhaber so berücksichtigen, daß sie Arien und Instrumentalsachen leichter arrangiren und versetzen [2]), so kann das doch nur von einzelnen Fällen gelten, und es ist sehr nützlich, wenn man sich die Kenntniß erwirbt, selbst damit umgehen zu können.

---

## Fünfter Abschnitt.

### Von der Dauer der Noten, von dem Schweigen (Pausiren) bei der Ausführung musikalischer Stücke, von den Bezeichnungen dafür.

Das Alphabet aller Sprachen hat nur einen Zweck, den, den Klang zu versinnlichen. Das musikalische Alphabet ist complicirter, denn die Zeichen, welche den Ton ins Leben treten lassen, müssen auch zugleich seine Dauer bestimmen, die Note muß also beiden genügen. Hierin liegt eine von den Schwierigkeiten, welche das Erlernen der Musik begleiten.

---

1) Der Ausdruck: Leser, ist hier rein technisch genommen; man versteht darunter Personen, die einen schnellen Ueberblick haben, und rasch vom Blatt singen oder spielen.

2) Transponiren.

Es fällt in die Augen, daß alle Töne nicht die gleiche Dauer haben können, und eine Menge von Abstufungen herrscht in ihnen, was die Länge und Kürze dieser Dauer betrifft. Man mußte die Form der Noten sorgfältig prüfen, wenn in derselben zugleich ihre Dauer, ihr innerer Gehalt sich aussprechen sollte. In dieser Hinsicht hat man die Namen, wie: ganze Taktnote, halbe Taktnote, Viertel, Achtel 2c. eingeführt. Hier folgen sie alle: [1])

Ganze Taktnote. Halbe Taktnote. Viertelnote. Achtelnote.

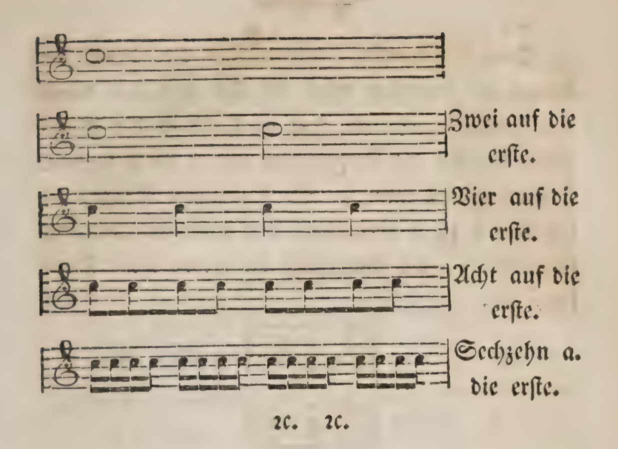
Sechzehntheilnote. Zweiunddreißigtheiln. Vierundsechzigtheiln.

Die Benennung: Sechzehn- und Zweiunddreißigtheil bezieht sich insofern auf den Werth, als gerade so viel Noten nöthig sind, um einen vollen Takt zu bilden. Der Ton selbst bleibt derselbe, die Note sei eine ganze Taktnote oder ein Sechzehntheil 2c.

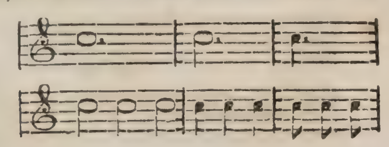
Eine anschauliche Tabelle für ihre Dauer würde die folgende sein:

---

1) Der französische Ausdruck dafür ist:
Ronde, Ganze.
Blanche, Halbe.
Noire, Viertel.
Croche, Achtel.
Double croche, Sechzehntheil.
Triple etc. etc.




In dem vorliegenden Falle ist in allen diesen verschiedenen Noten eine gleichzeitige Dauer bemerkbar, da es indessen in der Musik Fälle giebt, wo eine Note zwei, drei und vier Mal länger gehalten werden muß, als eine andere, welche ihr zur Seite steht, so fügt man dieser Note, sie habe eine Form, welche sie wolle, noch einen Punkt zu, und dieser Punkt vermehrt ihren eigentlichen Werth um die Hälfte. Eine ganze Taktnote mit einem Punkte würde also den Werth von drei halben Taktnoten haben, eine halbe Taktnote mit einem Punkte den von drei Viertelnoten, eine Viertelnote den von drei Achtelnoten. Z. B.:

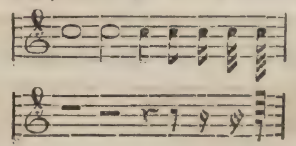


Das vorliegende, gleichmäßige Verhältniß der Noten zu einander wird indessen zuweilen durch den Umstand gehoben, daß es Fälle in der Musik giebt, wo sich die Eintheilung wie 2 zu 3 verhält. Triolen nennt man z. B. diejenigen Noten, die sich wie 3 zu 2 verhalten, und man bezeichnet sie mit einer 3, die man über die Form ihrer Figur setzt, als:

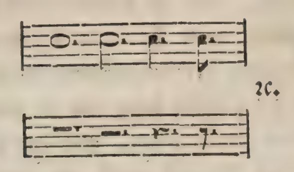



Der Ton und seine Dauer sind indessen nicht allein die einzigen Hauptelemente in der Musik. Ein Schweigen, ein Ruhepunkt, der zuweilen eintritt, spielt ebenfalls eine sehr wichtige Rolle. Die Nothwendigkeit, diese Ruhepunkte gewissen bestimmten Regeln zu unterwerfen, erfand für sie gewisse Zeichen, welche in ihrer Eintheilung analog mit den Noten sind.

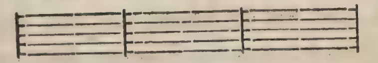
Den Ruhepunkt, welcher in seiner Dauer einer ganzen Taktnote gleich sein sollte, nannte man ganze Pause und so weiter, halbe Taktpause, Viertelpause, Achtelpause, Zweiunddreißigtheilpause rc. Hierbei ihr Verhältniß zu den Noten:



Befänden sich bei den Pausen Punkte, so tritt dasselbe Zeitverhältniß und Maaß, wie bei den Noten bereits früher erwähnt wurde, ein. Z. B.




Der unendlich verschiedene Inhalt, den also Töne und Pausen haben, würde das Auge verwirren und das Studium der Musik fast unmöglich machen, wenn man nicht auf den Gedanken gekommen wäre, sie, von Entfernung zu Entfernung durch einen Strich, welcher das System oder Rostral in perpendiculärer Richtung durchschneidet, zu trennen.



Einen solchen eingeklammerten Raum nennt man Takt, und die Striche zu beiden Seiten Taktstriche.

Hierdurch erhält das Auge einen Ruhepunkt, um die verschiedenen Noten oder Pausen, die sich in einem solchen Raume befinden, von denen zu unterscheiden, die in dem nächstfolgenden Takte folgen dürften.

Alle diese Takte müssen freilich eine gleichmäßige Dauer haben, diese Dauer habe nun den Werth

einer ganzen Taktnote, einer halben, oder einer halben mit einem Punkte.

Diese Eintheilung von verschiedenem Werthe durch Striche, und die hieraus entspringende Bewegung, nennt man *Zeitmaaß*, oder gewöhnlich mit Beibehaltung des italienischen Namens: Tempo. Die Eintheilung selbst kann sich in zwei, drei, oder einerlei Arten aussprechen, und der Componist bezeichnet seinen Wunsch durch ein gewisses Zeichen, welches er zu Anfang des Systems setzt.

Soll diese Eintheilung sich in zwei Schlägen gestalten, so ist das Zeichen dafür ein: ₵, in drei Schlägen, 3 oder $\frac{3}{4}$, in vier Schlägen C. Die Musiker nennen eine solche Eintheilung entweder: *Ganzen Takt*, *halben Takt* oder *Dreiviertel Takt*.

Der Ausdruck: „Er hat keinen Takt rc. ist rein praktisch, und soll bezeichnen, daß dem Executirenden die Fähigkeit oder das Studium fehlt, die vorgeschriebene Eintheilung im Sinne des Componisten zu halten.

Die ganze Note wird, so zu sagen, als das Gleichmäßigste, Vollkommenste, in Hinsicht des Werthes, als eine Einheit betrachtet, und dafür sprechen die verschiedenartigsten Taktbezeichnungen, die sich zu Anfang eines Tonstücks befinden, als:

$$\frac{2}{4},\ \frac{3}{4},\ \frac{6}{4},\ \frac{9}{4},\ \frac{12}{4} = \frac{2}{8},\ \frac{3}{8},\ \frac{6}{8},\ \frac{9}{8},\ \frac{12}{8}.$$

Diese Bezeichnung bedeutet, daß sich innerhalb eines Taktes zwei Viertel, drei Viertel, sechs Viertel

einer ganzen vollen Taktnote befinden, einige davon können, wie der Augenschein lehrt, mit 2 dividirt werden, als: $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{8}$ und $\frac{6}{8}$; diese nennt man zweitheilig, und der Dirigent bemerkt sie durch ein gleichmäßig zweimaliges Aufheben der Hand; die andern können nur durch 3 getheilt werden, als: $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{9}{8}$; diese erhalten die Benennung dreitheilig. Der Dirigent bemerkt sie durch drei Bewegungen mit der Hand: 1) den Niederschlag; 2) durch ein Wenden der Hand nach der rechten Seite, und 3) durch einen Aufschlag oder Heben der Hand nach oben. Der Zwölfviertel ($\frac{12}{4}$) und $\frac{12}{8}$ Takt gehört, was seine Direktion betrifft, dem Vierviertel oder Vollen Takte an.

Das bisher Gesagte giebt zwar einen Begriff von dem Werthe der Noten und der Pausen, beziehungsweise auf die vorgeschriebene Taktart, ist indessen noch immer nicht geeignet, dem Willen des Componisten zu entsprechen, insofern man nicht beständig eine astronomische Pendeluhr zur Bestimmung seiner Dauer bei der Hand haben will. Was hilft die Kenntniß des Werthes einer ganzen Note, Pause ꝛc., insofern diese Note schnell, weniger schnell oder langsam dem Ohre und dem Gefühle vorübergleiten kann. Dieser Mangel erzeugte die Worte: Largo, Maestoso, Larghetto, Adagio, Grave, Lento, für eine langsam gehaltene Bewegung; Andantino, Andante, Moderato, A piacere, Allegretto, Comodo, für eine minder langsame

Bewegung; und endlich: Allegro, Con moto, Presto, Vivace, Prestissimo, für die schnelleren und schnellsten Bewegungen des vorgeschriebenen Taktes.

Somit wechselte nicht der Werth der Noten und Pausen, wohl aber die Bewegung des Werthes derselben. In früheren Zeiten brauchte man auch Ueberschriften wie: Allemande [1], Sarabande, Courante, Gigue, für die Bestimmung der Bewegung, ohne daß, z. B. bei Arien, der Inhalt der Composition den Charakter einer Allemande u. s. w. zu tragen brauchte. Man bediente sich dieser Bezeichnungen nur deshalb, weil ihr Zeitmaaß einmal allgemein angenommen war.

Alles, was hier auseinandergesetzt worden, ist indessen noch immer zu unbestimmt, wenn der Sinn des Componisten im strengsten Verstande des Werkes getroffen werden soll, und es ist nichts begreiflicher, als daß ein Musikstück, troß der bestimmtesten Bezeichnung, dennoch ein ganz verschiedenartiges wird, je nachdem es in die Hände dieses oder jenes Musikers fällt. [2]) Am Ende des 17. Jahrhunderts

---

1) Diese Art der Bezeichnung findet sich in älteren Componisten und selbst noch bei Gluck, jedoch nur in seinen Ballets vor. Die Sarabande und Courante sind Tänze, die aus dem südlichen Frankreich und den nördlichen Provinzen Spaniens stammen. Die Gigue ist unter allen diesen der munterste Tanz, meistens im Sechsachtel oder Zwölfachtel Takt geschrieben. C. Bl.

2) Welch einen Unterschied bildet nicht der Charakter der Nation allein. Andante heißt: „Gehend." So wie der Gang des Italieners von dem des Deutschen unterschieden ist, wird es auch der Begriff sein, den die musikalische Bezeichnung

überzeugte man sich, daß irgend eine Maschine, welche die Intentionen des Componisten anzugeben vermöchte, das Zweckmäßigste zur Bestimmung des Zeitmaaßes sein müßte, und im Jahr 1698 schlug Loulié einen Zeitmesser (Chronomêtre) vor. Lafsilard, ein Musiker in der Königlichen Kapelle zu Paris, erfand einen zweiten, und Harrison[3]), ein englischer Mechaniker, den vollkommensten in seiner Art, der indessen durch seinen hohen Preis seine Popularität verlor. 1782 erfand Dûclos, Uhrmacher in Paris, einen Rhythmomêtre (Messer des Rhythmus), der sich ziemlichen Eingang verschaffte, und ihm folgte der Chronomêtre des Pelletier, dessen Form indessen nicht mehr bekannt ist. 1784 lieferte Renaudin, Uhrmacher in Paris, einen Pendel, der dieselbe Bestimmung hatte. Breguet, der berühmteste Uhrmacher seiner Zeit, beschäftigte sich mit der Lösung dieses Problems, ohne daß das Resultat seiner Arbeiten bekannt wurde. Endlich schlug Despreaux, Professor am Conservatorium zu Paris, im Jahre 1812

---

damit verbunden haben will, und ein Andante des Italieners wird, wenn man nicht das genaueste Augenmerk dem poetischen Theile eines Musikwerkes widmen, sondern bloß bei dem technischen Theile desselben stehen bleiben will, von dem Deutschen vielleicht gar als Largo genommen werden, und der südliche Componist würde, um sein Andante von dem nördlichen Musiker in seinem Sinne aufgefaßt zu wissen, nöthig gehabt haben, die Ueberschrift: Allegro moderato zu wählen. C. Bl.

3) Harrison, derselbe, welcher die Schiffsuhren erfand.

die Einführung eines Chronometers mit sichtbarer Tabelle und einem Pendel vor, dessen seidne Schnur durch ein Gewicht geendet wurde, das, je nachdem man es höher oder tiefer schob, nach den bekannten physischen Gesetzen, den Grad der Schnelle angab.

Deutsche Musiker hatten schon zu derselben Zeit ähnliche Zeitmesser erfunden, die aber den Uebelstand hatten, daß dem Auge die Bewegung des Taktes verborgen blieb.

Eine Erfindung, um welche sich zwei berühmte Mechaniker: Winkel in Amsterdam und Mälzel in Wien, gestritten haben, hat endlich alle Bedingnisse erfüllt, die man von einem musikalischen Zeitmesser fordern darf. Ich meine den Metronom, welcher im Jahr 1816 den Beifall des hiesigen Instituts erhielt. Jede Vibration des Pendels giebt in ihr den Takt hörbar und sichtbar an. Der Erfinder hat die Minute als ein Zeitmaaß genommen, in welchem die musikalischen Eintheilungen als Brüche erscheinen und zu reguliren sind. Jede feinste Nüance der Bewegung kann durch den Pendel bewerkstelligt werden, indem man mit den an der Tabelle befindlichen Zahlen entweder die ganzen Takte, Halbe, Viertel oder Achtelnoten, nach dem Wunsche des Componisten, bemerkt, und das System der musikalischen Zeitmaaße ist, in Hinsicht einer bestimmten und sichern Bezeichnung derselben, dadurch vollkommen festgestellt worden.

## Sechster Abschnitt.

### Von dem Ausdruck in der Musik, seine Mittel und seine Bezeichnung.

Bis jetzt habe ich nur zweier Attribute des Tones erwähnt, nämlich: die Art seines Angebens, und seine Dauer. Es gilt jetzt, ihn intensiv zu betrachten, das heißt: die verschiedenen Abstufungen von Weichheit und Kraft zu erforschen, und somit das Gemälde seiner Eigenschaften zu vollenden.

Die Weichheit der Töne erzeugt im Menschen offenbar das Gefühl der Ruhe, stillen Vergnügens und, um der Malerei einen Ausdruck abzuborgen, alle die sanften Schattirungen des wechselnden Zustandes der Seele. Die Kraft der Töne im Gegentheil entzündet, erweckt den Muth, die Wuth, die Leidenschaft. Beständiger Gebrauch der sanften Töne würde Einförmigkeit und Langeweile, und ihr ewiger Kraftaufwand Ermüdung des Geistes und des Gehörs zur Folge haben. Auch ist es nicht immer der Zweck der Musik, den Zustand des Gemüthes und der Seele zu schildern, oft ist er unbestimmt und umherschweifend, mehr geeignet, die Sinne zu schaukeln, als den Geist anzuregen, und vorzüglich tritt dieser Zweck bei der Instrumentalmusik in die Augen.

Möge man nun, welchen Zweck man wolle, als Augenpunkt annehmen, so wird man finden, daß nur die Abwechselung, die in den weichen und starken Tönen liegt, geeignet ist, auf der einen Seite den Zustand unserer Seele zu schildern, und auf der andern Vergnügen und Lust, im edleren Sinne des Wortes, zu erzeugen. Dieser Mischung von Kraft und Weichheit giebt man den Namen *Ausdruck* (espressione). Je unbestimmter der Gegenstand, den er aussprechen soll, vom Componisten bezeichnet ist, je mehr Interesse bietet oft die Ausführung, sie ist oft nur das Resultat der Phantasie. Wollte man Virtuosen fragen: „Warum betonen Sie *hier mit Kraft?* warum *mildern Sie dort?* Warum *binden Sie hier* die Töne oder *stoßen sie ab?*" würde oft ihre Antwort lange ausbleiben, oder naiv genug ungefähr folgendermaßen ausfallen: „*Wir wissen es nicht, aber wir fühlen es so!*" Und sie würden Recht haben, wenn es ihnen gelänge, ihr Gefühl in die Brust ihrer Zuhörer zu zaubern, *doppelt Recht*, wenn sie strenge gegen sich selbst zu beobachten vermögend sind, daß *ihr Vortrag*, oft sich ungleich, *dennoch*, insofern er nur das Resultat ihrer *Empfindung, ihres Inneren* ist, gleich starke Wirkung auf die Zuhörer übt.

Bei vielstimmigen Sachen, wo es gilt, daß alle ein und dasselbe Gefühl schildern sollen, möchten indessen diese verschiedenartigen Ansichten die

unmittelbare Folge haben, daß der Eine nach seiner Meinung Recht hätte, da stark zu spielen oder zu singen, wo der Andere das Gegentheil thäte, da zu binden und zu schleifen, wo sein Nachbar abstieße und kräftig markirte.

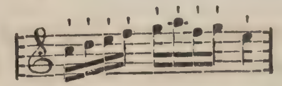
Deshalb nahm der Componist zu unzweideutigen Zeichen, um den Ausdruck zu bestimmen, seine Zuflucht.

Die Zeichen für den Ausdruck sind verschiedener Gattung. Die einen bestimmen die Kraft und die Weichheit, die andern das Schleifen oder Abstoßen der Töne; noch andere zeigen leichte Veränderungen in der Bewegung des Vortrages an, welche bald schneller, bald langsamer den Effekt annehmen.

Einige italienische Worte bezeichnen den Grad der Kraft oder der Weichheit der Töne. Piano, oder einfacher p., heißt: leise, oder sanft vortragen. Pianissimo, oder pp., der höchste Grad des leisen Vortrages. Forte, oder f., heißt stark, und Fortissimo, oder ff., der höchste Grad der Kraft. Der Uebergang von einem zum andern bezeichnet sich durch: Crescendo, oder cresc., der, von dem starken zum weichen, durch: Decrescendo, Diminuando, Smorzando, oder durch einfache Abkürzung dieser Wörter. Ein sanfter Ton, dem sogleich ein starker folgt, stellt sich durch: pf. und ein starker, dem ein schwacher folgen soll, durch: fp. dar. Eine kleine Anzahl von Tönen, die sich verstärken soll, durch:

Rinforzando (rf.), oder Sforzando (sf.), oder Forzando (fz.). Verstärkung und Verminderung nimmt ein Zeichen, wie folgt: <> an. Vielleicht wird man noch andere erfinden, jedoch genügen die vorhandenen dem Haufen von Sängern und Musikern, denn das tiefere Gefühl, das große Sänger und Virtuosen in ihren Vortrag hauchen, würden ganze Bände von Zeichen nicht auszusprechen und zu versinnlichen vermögend sein.

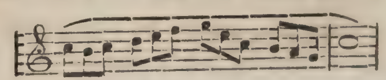
Die Zeichen der abgestoßenen Noten (notes detachées) theilen sich ebenfalls in zwei Klassen. Die erste besteht in länglichen Strichen, über die Noten gestellt, und deuten die möglichste Leichtigkeit an:



Die zweite, wenn die Noten mit einer gewissen Schwere und doch einzeln sich dem Ohre mittheilen sollen, in Punkten, die durch eine krumme Linie über die Noten eingeschlossen werden.



Ein Bogen, ohne Punkte über die Noten gezogen, deutet, daß die bezeichneten Töne geschliffen werden sollen.



Das Steigen und Sinken einer Bewegung, ebenfalls ein Mittel des Ausdrucks, nur leider zu oft gemißbraucht, wird durch die Worte bezeichnet: Calando, Con fuoco, Con moto, wenn es das erste gilt, und Ritardando, wenn ein Abnehmen merkbar werden soll.

Andre Nebenbezeichnungen sind zwar noch vorhanden, die, wenngleich nicht unnütz, doch in keine Berührung mit den genannten drei Eigenschaften der Töne kommen, also von mir hier übergangen werden.

Hiermit schließt sich die Bezeichnungsweise der Noten. Es ist genug, hat man davon den Mechanismus begriffen, um mit Leichtigkeit das weitere Werk verfolgen zu können. Der Leser oder die Leserin irrt, wenn Beide glauben, daß es nothwendig sei, ihr Gedächtniß mit allen Kunstwörtern, Zeichen rc. zu beladen. Die Mühe, die ein solches Studium erfordern würde, wäre Zeitverlust für den Hauptzweck, den der Verfasser und die Leser sich vorgenommen, der Erstere, indem er die Feder ergriffen, und die Letzteren, um zu prüfen, was er in diesem Buche niedergelegt. Es kommt nicht immer darauf an, daß ein Mann von Welt, wenn er über irgend eine musikalische Composition spricht, gleichzeitig ein C von einem G, ein Achtel von einem Vierundsechzigtheile zu unterscheiden weiß, aber es ist gut, wenn er den Gebrauch wenigstens kennt, und wäre es auch nur, um den pedantischen Mienen

der Herren vom Fache, und ihrer Wichtigkeit begegnen zu können.

Daß es nützlich und angenehm ist, musikalisch unterrichtet zu sein, ist außer allem Zweifel. Vergleichsweise zur Bevölkerung eines Landes sind indessen der Musik-Unterrichteten stets nur Wenige. Für alle diejenigen, denen Zeit und Umstände nicht gestatten, sich ganz dem Studium der Musik zu widmen, ist dies Werk geschrieben, und der Verfasser würde seinen Zweck verfehlt haben, wenn er, um sich verständlich zu machen, von seinen Lesern die Kenntniß verlangen wollte, die man von ihm fordern darf.

Das gelieferte Notensystem ist nicht von jeher in dieser Art vorhanden gewesen. Erst gegen das Ende des 10. Jahrhunderts bediente man sich der Noten und des Systems. Die Zahl der Linien selbst wich aber ganz von dem jetzt bestehenden ab, dessen Erfinder nicht bestimmt bekannt ist. Viele Zeichen sind ganz abgeschafft worden, andere wurden im 15. und 16. Jahrhundert eingeführt, und die Kunst, sie zu verstehen, ist mit so großen Schwierigkeiten verbunden, daß in diesem Augenblick vielleicht nicht zehn Musiker hier leben, die sie zu entziffern vermöchten.

Unter Ludwig XIII. vereinfachte sich das Notensystem und ging allmählig in seine jetzt bestehende Form über.

# Zweiter Theil.

## Ueber die Folge der Töne und ihren Zusammenklang und der sich hieraus ergebenden Resultate.

---

## Siebenter Abschnitt.

### Ueber das Verhältniß der Töne zu einander.

---

Wenn man den Eindruck erwägt, den die Musik in der Seele dessen erzeugt, der ihren Bau nicht versteht und ihn mit der Stimmung des Componisten bei dem ersten Entwurfe seiner Eingebung vergleicht, so ist dieser Vergleich nicht so unpassend. Das Publikum ist im ersten Augenblick durch Effekte überrascht, deren Einzelnheiten es nicht zu fassen vermag, und der Componist zu erhitzt, um seine ersten Gedanken auseinandersetzen und ordnen zu können. Wenn der Letztere aber erst dahin gelangt ist, niederschreiben zu wollen, was in seinem Kopfe entsprungen, welch ein Unterschied bildet sich in diesem Augenblicke zwischen ihm und dem großen Haufen. Von dem Augenblicke an, wo er die Feder ergriffen, erhellten sich seine Begriffe, die

Zerstückelung der Perioden, mehr oder weniger geregelt, ordnet sich unter seinen Augen, die Stimme, die sie begleitenden Instrumente, der dramatische Ausdruck, Alles bildet ein Ganzes. Ein musikalischer Gedanke tritt heraus, und ihn nennt man — Melodie.

Nun bildet sich der Unterschied zwischen den Tönen, die sich folgen, und denen, die gleichzeitig mit einander erklingen, und die Schwierigkeiten, die dem Dichter beim Versbau sich entgegenstellen, verdoppeln sich bei dem Componisten, denn nicht nur die Singstimme, der Bau der Notenformen, die sie begleiten, die Instrumente, auch der Rhythmus wird der Gegenstand einer eigenen Prüfung, alles dies ist einer gewissen Vervollkommnung fähig, und die Kunst bietet nun dem Genius die Hand.

Von allen Arbeiten des Geistes ist die, durch welche ein Componist die Wirkung seiner Musik berechnet, die schwierigste und zugleich die erstaunenswürdigste. Wie viele Kräfte liegen auf dem todten Papiere. Wie viel Talent, Erfahrung und Beobachtung gehört selbst zur Hervorbringung eines mittelmäßigen Werkes. Es ist nicht genug, von dem vorliegenden Gedichte ergriffen zu sein, es müssen Melodieen erfunden werden, dem Gegenstande anpassend, der Gesang muß in verschiedenen Stimmen sich theilen, deren Effekt selten voraus zu bestimmen ist, alles dies muß durch Instrumente begleitet werden, die, verschieden in

Stimmung, Ausdruck und Klang, auf die zweckmäßigste Weise benutzt werden müssen. Alle diese Einzelnheiten ziehen wiederum eine Menge von zu beobachtenden Kleinigkeiten nach sich, welche die Elemente dieser eignen Kunst erschweren. Dem Musiker genügt ein Blick auf das Papier, welchem er seine Begeisterung vertraut, um sich über seine Arbeit eben so gut, als wenn er ihre Ausführung hörte, Rechenschaft geben zu können.

Wenn man aufmerksam das Wesen der Musik erforscht, wird man vier Dinge finden, die den Effekt derselben bilden. Die Folge der Töne (Melodie), ihr Zusammenklingen oder ihre Vereinigung (Harmonie), ihr Wohlklang, der sich mehr oder weniger nach den Stimmen richtet, und der Ausdruck, der endlich Alles belebt, aber auch zugleich jeder Analyse entschlüpft. Beschränken wir uns also auf Melodie, Harmonie und Wohlklang.

## Achter Abschnitt.

### Von der Melodie.

In seiner eigenen Stimme findet der Mensch den ersten Typus der Musik. Dies Instrument, das erste von allen, weil es das rührendste, das fruchtbarste in seinen verschiedenen Wirkungen ist,

giebt zugleich den ersten Begriff von einer Folge von Tönen. Ohne Zweifel ist dies der Grund, daß, wenn nicht irgend eine bestimmte Richtung in der Erziehung jeden Sinn erstickt hat, die Melodie von uns zuerst bemerkt wird. Die Harmonie schlägt vergeblich an Ohren, denen Musik fremd ist, nur die Melodie übt da ihre Kraft. Es sind ungefähr zwanzig Jahr, daß mehrere Erfahrungen uns gelehrt haben, wie ein großer Theil unseres Theaterpublikums in dem Wahne stand, das Orchester spiele unisono mit den Sängern. Jetzt ist man, Dank unserer Lehrmethode und unseren Journalen, besser unterrichtet. [1]) Uebrigens ist es bemerkenswerth, daß die Europäer die einzigen Völker sind, welche die Harmonie der Melodie verbinden. Die Alten hatten davon keine

---

1) So richtig diese Behauptung des Verfassers ist, so könnte sie doch den Leser, durch frühere Beurtheilungen irre geleitet, zu unklaren Ansichten veranlassen. Der Franzose hat von Natur einen rein musikalischen Sinn, oder besser ein gutes Gehör. Hieraus entspringt die Kraft in Erfindung origineller Melodieen. Er behält, durch ein vortreffliches Gedächtniß unterstützt, die ihm zusagenden Melodieen auf das erste Mal, aber die Harmonie blieb ihm lange und ist ihm noch jetzt in dem Grade fremd, daß es schwer sein dürfte, in Paris einen vierstimmigen Gesang zu Stande zu bringen, wie man ihn in Deutschland am kleinsten Orte executirt. Dem deutschen Ohre sind die Chöre in den französischen Vaudevilles, wo Alle im unisono singen, natürlich widrig. Zur Bildung des Geschmacks hat die italienische Oper, welche vortrefflich ist, viel beigetragen.

C. Bl.

Kenntniß, und den Orientalen bleiben ihre Klänge unverständlich.

Man würde sehr irren, wenn man glauben wollte, daß alle Melodieen, die wir, sei es vom Volke, sei es auf der Bühne, hören, bei ihrem Baue gar keinen Regeln unterworfen gewesen wären. Auch hierin herrscht eine *Symmetrie*, deren Effekt eben so gut Bedingniß war, als der Rhythmus des Tambours nach seinen abgemeßnen Schlägen Colonnen von Soldaten in Tritt und Schritt erhält. Nicht nur der Musiker ist dafür empfänglich, nein, jeder Andre, dessen Ohr sich nicht durchaus als gegen jeden Klang widerspenstig zeigt, hat Sinn dafür, ohne daß er vielleicht von dem, was er empfindet, Rechenschaft geben kann.

Die Verschiedenheit von Schnelligkeit und Langsamkeit, nach Regeln geordnet, bildet das, was man in der Musik *Rhythmus* nennt. Durch den Rhythmus übt diese Kunst so mächtigen Zauber, ruft sie die Leidenschaften auf, und seine Ausübung ist um so mächtiger, als man ihn in seiner Dauer verlängert. Z. B. eine Folge von einer Viertelnote mit zwei Achteln, als:

ist etwas, was man in der Musik überall findet, aber man verlängere diese Figur, verstärke sie, und man wird sich überzeugen, daß ein unendlicher Effekt damit zu bewerkstelligen ist.

Der Rhythmus leidet viele Veränderungen.

Fast nichtig in den langsamen Tempi's, als: Adagio, Largo ꝛc., tritt er beim Allegro und auch beim gemäßigten Tempo in seine vollen Rechte. Oft hat er seinen Sitz in der Singstimme, oft im Accompagnement, auch giebt es Fälle, wo ein doppelter Rhythmus, das heißt, einer im Gesang, der andre in der Begleitung, sich so verbindet, daß ein gemischter Effekt dadurch hervorgebracht wird.

Eine Musik ohne Rhythmus kann nur langweilen, doch bedient man sich öfters rhythmenloser Melodieen, um ein Irren, Schwanken, melancholische Träumerei auszudrücken.

Dies wird hinreichen, um dem Leser darzuthun, daß der Rhythmus einen Hauptbestandtheil der Melodie ausmacht, und zwar einen Theil, der am wenigsten Veränderungen und Ausnahmen erleidet, also doppelt aufmerksam betrachtet werden muß.|

Die zweite Regel: „Der Einschnitt,“ ist eine Art Rhythmus, doch diesem unterworfen, und von weniger Einfluß. Jede musikalische Redensart oder Phrase ist eine Folge von Tönen, deren Ganzes einen melodischen Sinn bildet. Der Anfang der Romanze aus dem „Gefangenen,“ Musik von Della Maria:

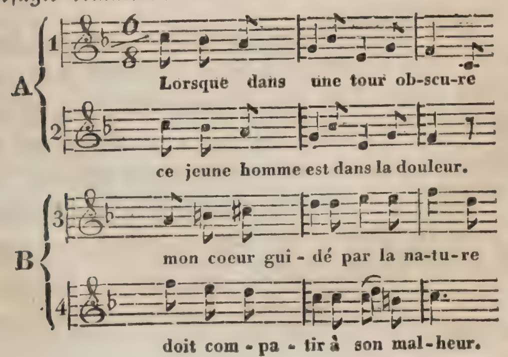
„Lorsque dans une tour obscure etc.“

ist eine Phrase, sie muß also in einer Anzahl von Takten nothwendiger Weise eingeschlossen sein. Größtentheils besteht diese aus vier Takten. Jedoch

giebt es zuweilen Phrasen von zwei, drei und sieben Takten. — Eine musikalische Phrase, allein dastehend, kann immer nur halben Sinn geben, sie sucht ihre Ergänzung in der darauf folgenden. Diese Correspondenz beider Phrasen erzeugt das Bedürfniß, für das Ohr beide möglichst ähnlich und in der Taktzahl gleichlautend zu finden. Da man sie meistens von vier Takten annimmt, so würde der volle Sinn sich mit acht Takten schließen. Dieser bestimmte Schluß hat ihm die Benennung „Einschnitt" gegeben. Man ersieht, daß Einschnitt synonym mit Symmetrie ist.

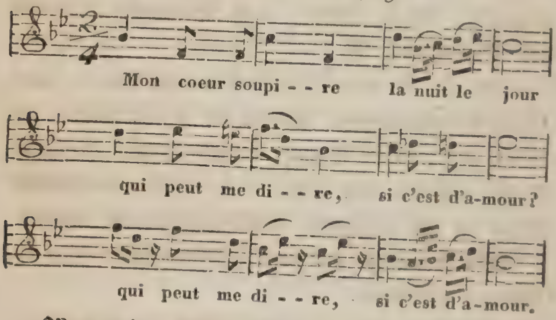
Oft ist die erste Phrase von vier Takten durch einen unvermutheten Ruhepunkt in der Mitte, das heißt im zweiten Takte, unterbrochen; in diesem Falle erheischt das Ohr, daß dieselbe musikalische Cesur in der folgenden Ergänzungsphrase eintritt.

Die Romanze aus dem „Gefangenen" wird das Gesagte erläutern.



In diesem Beispiel ist A der Anfang der musikalischen Phrase, B die Ergänzung, gleichsam der Schluß des Gedankens. 1, 2, 3, 4, sind Glieder dieser Phrasen, in symmetrischer Ordnung.

Oft schließt der musikalische Sinn indessen bei der zweiten Phrase nicht; in diesem Fall muß eine dritte ergänzen, was die zweite unvollendet ließ. Ein solches Beispiel findet sich in „Figaro," von Mozart, und zwar in der berühmten Canzonette: „Mon coeur soupire etc.," wie folgt:




Man würde übrigens in großem Irrthume sein, wenn man glaubte, daß jedes Musikstück stets eine gleiche gerade Zahl von Takten einschließen müßte, im Gegentheil ist es, namentlich bei Opern und in diesen bei Finale's und vielstimmigen Sachen, oft der Fall, daß der letzte Takt einer musikalischen Phrase der anderen zum Anfang dient, woraus allerdings sich am Schlusse eine ungrade Zahl von Takten ergiebt, die aber keineswegs das Ohr beleidigt.

Auch ist es nicht ohne Beispiel, daß eine isolirte Phrase von drei oder fünf Takten sich in der Mitte von zwei regulairen Phrasen befindet, doch spricht das in keinem Falle für den Componisten, da es ihm ein leichtes gewesen wäre, diesen Uebelstand für das Ohr zu vermeiden.

Volksmelodieen, als: Schweizer-Lieder, Schottische Lieder ꝛc., sind oft voller Fehler in dieser Art, und doch angenehm, denn nicht selten liegt in ihrer Irregularität ein großer Theil ihres Zaubers für den Hörer, und giebt ihm das Fremdartige, Sonderbare, oft Wilde, was unsre Neugierde fesselt, indem es uns von unsern Gewohnheiten abzieht.

Doch muß man sich dadurch nicht irre leiten lassen: was uns im ersten Augenblicke verführt, ermüdet uns in dem folgenden; der geschickte Musiker kann indessen vielen Gebrauch aus diesen Volksgesängen ziehen, wenn er sie mit Geschick und Kunst anzuwenden weiß. [2])

---

2) Boieldieu in der „weißen Dame."
Weber im „Oberon." Wem fällt hier nicht der höchst originelle Marsch der Türken ein, und wie vortrefflich ist er benutzt, wenn die Singstimme später mit ihrem lieblichen Cantilene eintritt. Es war vorhin die Rede von einem doppelten Rhythmus, in dieser Stelle ist er zu finden, und zwar verbunden mit einer Nationalmelodie. Sätze, womit der Componist verschiedene Empfindungen zugleich ausdrükken will, die also unmöglich einen doppelten Rhythmus erfordern, nennt man polyphonische Sätze. Ein solcher, und zwar bis auf die vielleicht zu kleinen Details mit unnachahmlichen Schönheiten ausgestatteter Satz befindet sich im Finale des ersten Actes von Spontini's „Olympia,"

Die Melodie, solchergestalt Frucht unserer Einbildungskraft, ist also zwei Bedingungen unterworfen, die ihre Existenz bilden: Dem Rhythmus und dem Einschnitt. Ihnen gesellt sich eine dritte, eben so gebietende, hinzu, die Modulation. So bezeichnet man den Uebergang von einem Ton in den andern, und ich werde den Mechanismus und den Zweck solcher Tonveränderungen deutlicher auseinandersetzen.

Wenn ein Musikstück stets in ein und demselben Ton bliebe, würde Einförmigkeit, Monotonie, die unausbleibliche Folge davon sein. Kleine Liederchen können sich darin bewegen, sobald aber ein Musikstück auf eine gewisse Ausdehnung Ansprüche machen will, ist die Modulation höchst nothwendig, und sie ist, wie der Rhythmus, den Forderungen des Ohres unterworfen.

Von dem Momente an, wo die Natur der Melodie, die man erfunden, die Nothwendigkeit zu moduliren gebietet, stellt sich auch die Verlegenheit in der Wahl des Tones ein, in welchem man gehen will, denn das Ohr läßt nicht jede Folge zu,

---

wo der Festchor mit dem Kriegerchore des Antigonus im Widerspruch steht, und Ausführung des Chores, wie der Sänger, läßt nichts zu wünschen. Ein ähnlicher, wegen seiner Einfachheit und dennoch grandiosen Wirkung merkwürdiger Satz ist in dem Finale des vierten Actes des „Axur“ zu finden, wo Tarar und Artaria am Holzstoß gebunden stehen, und Axur im Vorgrunde seinec Wuth Luft macht.

C. Blum.

sie muß gewissermaßen mit dem ersten Tone in Verbindung stehen, und doch giebt es eine Menge Umstände, wo die Modulation unerwartet eintreten muß, um angenehme und zweckmäßige Wirkung hervorzubringen.

Indem man über diesen Widerspruch nachdenkt, findet man, daß in jedem Musikstücke, es habe einen Namen welchen es wolle, zwei Arten von Modulationen vorhanden sind. Die eine hat die Form bestimmt, die andere tritt nur als Episode ein. Nimmt die erste durch Einfachheit den Zuhörer in Anspruch, so fesseltdie andere durch unvermutheten Eintritt die Aufmerksamkeit, rührt die erste durch Natürlichkeit, so verstärkt die zweite den Effekt, indem sie unerwartet wirkt. Welches ist nun also von all' den verschiedenen Tonarten die, welche der Componist, wenn er über die Tonart seines Musikstückes einig ist, zu wählen hat? Denn wenn es nur einen Ausweg gäbe, so würde die Modulation, natürlich, stets zu bestimmen sein. Es ist hinreichend, eine Modulation angenehm und regelrecht zu nennen, wenn sie von dem Hauptttone in einen ihm analogen Ton übergeht, daß sie in ihre Melodie ein Kreuz oder B mehr einführt, oder sie um ein Kreuz oder B verringert. Setzen wir die Tonart D, welche also zwei Kreuze, eins vor F und das andere vor C hat, fest, so kann der Componist auf die natürlichste und fließendste Weise in H-moll, welche Tonart ebenfalls zwei Kreuze hat,

oder in A-dur, oder Fis-moll, welche beide ein Kreuz mehr haben, oder endlich nach G-dur, welches ein Kreuz weniger hat, übergehen.

Jede Hauptmodulation also kann sich durch vier verschiedene Tonarten bewerkstelligen. Man glaube nicht, daß Schulpedantismus diese Regeln gegeben, im Gegentheil sind sie das Ergebniß des Nachdenkens der kühnsten Componisten, deren Genie am unabhängigsten schwärmte, und die doch auf diese Beschränkung zurückgeführt wurden. Sie überlassen sich nie wilden Ausweichungen, ohne vorher die Hauptmodulation erst berührt zu haben.

Ich sagte so eben, daß alle Componisten sich den systematischen Regeln der Modulation unterworfen haben, ich muß hinzufügen, daß unter diesen vier Tonarten eine ist, die man vorzugsweise adoptirt. Es ist die, welche von einem Dur-Ton in einen andern Dur-Ton übergeht, der entweder ein b weniger oder ein ♯ mehr in seiner Tonleiter führt. Z. B. von D nach A, oder von einem Moll-Tone nach dem sich auf diese Tonart beziehenden Dur-Tone, als: von H-moll nach D-dur. Rossini zum Beispiel hat, hiervon sich entfernend, die Ausweichung von einem Dur-Tone nach einem Moll-Tone angenommen, der ein Kreuz mehr in seiner Tonleiter führt, als: von D-dur nach Fis-moll. Jedoch übt er diese Ausweichung so oft, daß er ihr dadurch den Stempel der Gewöhnlichkeit nur zu sehr aufgedrückt hat.

Dies sind also die Hauptbedingungen der Melodie:

1) Symmetrie im Rhythmus;
2) Symmetrie im Einschnitt;
3) Regelmäßigkeit in der Modulation.

Indem man sich ihnen anschmiegt, legt man sich keine Fesseln an, man gehorcht ihnen, ohne es zu wissen, fast instinktmäßig, nur mit dem Charakter seines Tonstückes beschäftigt, sei er ernst, gefällig, leicht, schwermüthig, oder kräftig, in seiner Melodie oder Cantilene. [3])

Der Componist ist strengeren Einwirkungen als dieser unterworfen, und die Folge wird lehren, daß der dramatische Styl, der Bau der Verse, die Schnelligkeit der Handlung sich ihm oft mit größeren Hindernissen entgegenstellen; doch das Genie besiegt auch diese, und nur der Componist selbst kann die Art und Weise begreifen, wie es möglich ist, unter so vielen Fesseln und Kämpfen dennoch frei zu bleiben, und Muth, Wärme, Erfindung und Leidenschaft für seine Arbeit zu behalten. Wenn man alle diesem einige Aufmerksamkeit schenkt, wird man wohl einsehen, daß auch eine mittelmäßige Musik ihre Verdienste haben kann.

Es giebt Melodieen, die für sich, auch ohne alle Begleitung, einnehmen, es sind deren indessen nur wenige; andere erregen uns nur, wenn die

3) Melodie oder Cantilene, aus dem italienischen: la cantilena abgeleitet, sind synonym, d. h. gleichbedeutend.

Harmonie ihnen zu Hülfe kommt. Die ersteren gehen leicht ins Volk über, die letzteren, ohne grade große Gelehrsamkeit in Anspruch zu nehmen, um verstanden zu sein, können indessen doch nur Ohren, die an Musik gewöhnt sind, gefallen. Scherzhaft könnte man sie Melodie für die feine Welt [4]) nennen. Noch giebt es eine dritte Gattung, die ihren Reiz in der Harmonie hat, die indessen durch ihren Bau, durch die Zusammenfügung ihrer Töne nur von dem Musiker begriffen werden kann, der zugleich im Stande ist, sie zu analysiren. Dieser begreift sie mit Blitzesschnelle, während der Liebhaber sie nur mit Mühe entziffern lernt. Sehr unrecht ist es, diese Gattung von Melodieen anzufeinden, man kann höchstens nur von ihr sagen, daß der Melodieenfluß schwierig zu begreifen ist. Man vermehrt sein Vergnügen offenbar, wenn man sie studirt, und sie erfordert keine übertriebene Mühe, aber natürliche Nachlässigkeit, die uns leider überall begleitet, übt auch hier ihren Einfluß, und verbittert uns den Genuß.

So leicht nun eine Melodie, dem Anscheine nach, zu fassen ist, so ist sie doch gerade der Theil der Musik, der zu den unrichtigsten Urtheilen die Veranlassung gegeben. Jeder glaubt im Theater, über eine Melodie absprechen zu können. Abgesehen, daß solchen Richtern größtentheils Kenntnisse

4) Oder Liebhaber.

dazu fehlen, kann man oft annehmen, daß die Sänger die eigentliche Veranlassung solcher Urtheile sind, die alten Musikstücken durch unpassende Verzierungen den Schein der Neuheit zu geben trachten. Wie viele alte Musikstücke werden durch neue Instrumentirung aufgeputzt, und während man die wahre Aehnlichkeit zwischen einer alten und neuen Melodie übersicht, wie oft sucht man nicht auf der andern Seite Aehnlichkeiten unter Compositionen auf, die weder in Form noch Grundbestandtheilen das mindeste Gleiche haben. Diese Irrthümer sind unzählbar, und doch bleibt man von der Unfehlbarkeit seines Urtheils überzeugt und fällt von neuem darein zurück.

Man sagt freilich, daß es nicht nöthig sei, alles zu prüfen, um das Angenehme oder Mißfällige einer Melodie zu beurtheilen, daß es sich leichter fühlen als beschreiben lasse. Das ist unbestreitbar, aber welcher Schluß geht daraus hervor? Daß Jeder seine individuelle Meinung sagen darf, ob diese oder jene Melodie ihn anspreche oder nicht — keinesweges aber berechtigt sei, ohne Sachkenntniß über ihren Werth ein Urtheil zu fällen. Gott verhüte, daß dazu nöthig sei, die Takte zu zählen, den Einschnitt und Rhythmus zu prüfen — eine solche Arbeit ist desjenigen unwürdig, der sein Ohr gebildet hat; aber um dies zu bilden, muß man arbeiten, und hierzu ist nur Aufmerksamkeit nöthig, ohne daß man bei der Wissenschaft erst

um Hülfe zu bitten braucht. — Warum will der Liebhaber, statt sich bloß dem Vergnügen zu überlassen, welches ihm das Anhören einer Arie, eines Duetts verursacht, ein Vergnügen, von dem er sich keine Rechenschaft zu geben weiß, sich nicht entschließen, seine Bestandtheile zu zergliedern, zu erforschen streben, warum dem so ist. Anfänglich wird diese Arbeit sein Vergnügen vielleicht stören, aber die Gewohnheit wird unvermerkt in ihre Rechte treten, und bald wird kaum mehr einige Aufmerksamkeit dazu gehören. Was vorher als trockne Berechnung erschien, wird bald einem leichten Urtheile und mit ihm einer Quelle des Genusses, das Dasein geben.

Noch eine Meinung hört man nur zu oft, und die, eben weil sie zu so vielen Zweifeln Anlaß geben kann, der Widerlegung bedarf. „Hütet euch vor zu vielem Grübeln, vor zu vieler Wissenschaft, sie trübt den Genuß, die Kunst erfreut nur, wenn ihre Effekte uns überraschen, sucht keine Kenntniß, ihr werdet über euer Urtheil das Gefühl und den Sinn verlieren!" All dieses Geschwätz stützt sich auf den philosophischen Lehrsatz:

„Wahrnehmen, heißt fühlen; vergleichen, heißt urtheilen."

Aber man bedenkt nicht, daß die Vervollkommnung des Gehörs, das aus der Beobachtung der Wirkung der Töne hervorgeht, nur ein Mittel ist, um richtiger musikalisch wahrzunehmen und solchergestalt die Zahl unserer Genüsse zu vermehren. Deshalb

ist Aufmerksamkeit und Sorgfalt auch dem Liebhaber der Tonkunst zu empfehlen, denn ein unvollkommnes Wissen kann ihm wenig nützen. Jeder will über Musik urtheilen, der Eine glaubt sich durch blinden Instinkt dazu berechtigt, ein Andrer übereilt sich — während ein Dritter mit geläutertem Geschmack und Ueberlegung seine Meinung spricht. Wer wird nicht dem Letzteren den Sieg zugestehen?

So wie ich über den dramatischen Ausdruck sprechen werde, wird sich deutlich ergeben, welche Art von Melodie das ungeübteste Ohr am besten zu beurtheilen versteht.

---

## Neunter Abschnitt.

### Von der Harmonie.

Mehrere Töne, welche zugleich erklingen, und dadurch auf das Ohr mehr oder weniger einen angenehmen Eindruck machen, nennt man Accorde Die Ordnung dieser Accorde, die Gesetze ihrer Folge auf einander, gehören einem Zweige musikalischen Wissens an, den man Harmonie nennt.

Das Wort Harmonie gilt zwar für die Lehre der Accorde, allein man bezeichnet auch einzelne Accorde, als: Die Harmonie dieses oder

jenes Accords damit, um die Wirkung zu bestimmen, welche er auf das Ohr macht.

Die Erziehung bei civilisirten Völkern liefert freilich den Beweis, daß das Gefühl für Harmonie dem Menschen so natürlich ist, und daß er es stets besessen haben mußte. Doch ist dem nicht so, denn weder die Alten hatten eben so wenig einen Begriff davon, als der Orient bis diesen Augenblick noch dafür unempfänglich ist.[1]) Der Effekt unserer Harmonie ist ihnen unangenehm. Was ich von den Griechen und Römern in dieser Hinsicht gesagt, hat lebhaften Widerspruch gefunden, aber keinen triftigen Gegenbeweis. In allem, was aus jenen Zeiten über Musik geschrieben und zu uns gekommen, findet sich durchaus nichts, was als Aequivalent des Wortes Harmonie angeführt werden könnte.

Die Singstimme zu einer Ode des Pindar, eine Hymne der Nemesis und einige wenige andere Fragmente[2]) sind alles, was zu uns herüber

---

1) Diese Behauptung des Verfassers möchte vielleicht nicht durchgehen. Die Lyra war das erste und älteste Instrument der Griechen, und Euripides erwähnt ihrer als vierstimmig. Der Psalter bei den Juden war eine Art Doppel-Flöte von Stein, welche, wie man sich noch jetzt überzeugen kann, in reinen Terzen fortschreitet, indem man stufenweise mit den Fingern die nebeneinander liegenden Löcher bedeckt. C. Bl.

2) Diese Tractate wurden zur Zeit Alexanders bis Ende des griechischen Kaiserthums geschrieben. Die wichtigsten sind die des Aristides, Quintilian, und des Ptolomäus und Alypius.

gekommen, und sie enthalten keine Spur von Accord; auch spricht die Form ihrer Lyren und Cithern, welche nicht, wie unsre Guitarren, gestimmt werden konnten und kein Griffbrett hatten, nur zu deutlich für die Meinung derjenigen, welche behaupten, daß die Harmonie den Alten fremd gewesen sei. Die Gegner sagen freilich, die Harmonie läge in der Natur des Menschen — zugegeben, wie viel Dinge sind indessen nicht in der Natur verborgen, die doch erst sehr spät bemerkt wurden. Die Harmonie soll in der Natur liegen und doch kann sich bis diesen Augenblick das Ohr der Türken, Araber und Chinesen nicht daran gewöhnen.

Erst im neunten Jahrhundert finden sich bei den Schriftstellern des Mittelalters Spuren, welche das Dasein der Harmonie bekunden, allein sie blieben roh und unbearbeitet, bis Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, wo einige italienische Musiker ihnen sanftere Formen gaben. Franz Laudino, mit dem Beinamen Francesco Cieco, weil er blind war, oder auch Francesco degli organi, wegen seiner Geschicklichkeit auf der Orgel, und Jakob von Bologna, waren die ersten, welche sich durch ihre harmonischen Arbeiten berühmt machten. Diese vervollkommneten sich in Frankreich unter Guillaume Dufay und Gilles Binchois und eines Engländers, Namens John Dunstaple. Alle drei lebten in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Ihre Schüler fuhren in dieser Beziehung

fort, und so bereicherte sich die Harmonie von Jahr zu Jahr.

Uns ist die Harmonie fast Bedürfniß geworden, weil wir von Jugend auf daran gewöhnt sind, und unsre Erziehung wirkt so mächtig auf unsern musikalischen Sinn, daß es zwei Stimmen schon schwer wird, mit einander zu steigen, ohne daß sie nicht Mittel suchen, sich unter einander zu berichtigen, das heißt, sich bemühen, Accorde zu finden. [3])

Wenn zwei Stimmen gleichzeitig singen, und eine nicht dieselben Noten als die andere nimmt, so entstehen dadurch Accorde von zwei Tönen, also die einfachsten, die es giebt. Die Entfernung nun von einem Tone zum andern nennt man ein Intervall. Die Namen dieser Intervalle drücken die Entfernung aus, welche von einem Tone zum andern ist. Secunde ist das Intervall von zwei neben einander liegenden Tönen, Terz das Intervall von zwei Tönen, in deren Mitte sich ein anderer Ton noch befindet. Quarte von vier Tönen ꝛc. Quinte, Sexte, Septime, Octave und None. Diejenigen Intervalle, welche die None übersteigen, nehmen wiederum den Namen der Terz, Quarte ꝛc.

---

3) Wer längere Zeit am Rhein gelebt und dem Gesange der Landleute dort zur Zeit der Weinlese oder Ernte einige Aufmerksamkeit geschenkt, wird gefunden haben, daß ihre vielstimmigen Lieder sich in regelmäßigen Terzen oder Sexten bewegen. Der Städter hat diesem Gesange den Namen: „Der Schnitterterz,“ gegeben. E. Bl.

an, weil es im Grunde nur Widerklänge dieser früheren sind, die bloß um acht Töne höher liegen. Wenn man nicht vergessen hat, daß verschiedene Klänge, als: D♭, D♮ und D♯, im Grunde sich nicht von ihrer eigentlichen Hauptbenennung, als dem Grundton D, entfernen, so wird man doch leicht einsehen, daß jedes dieser Intervalle geeignet ist, sich auf entschiedene Weise dem Auge darzustellen. Wenn D immer auch eine Secunde von C bildet, so kann dadurch, daß man das D durch ein ♭ erniedrigt, oder C durch ein ♯ erhöht, diese Entfernung, die wir Secunde nennen, nur kleiner werden, als wenn wir C und D ohne Zeichen stehen lassen.

Dies gehörig begriffen, nennt man also ein Intervall von C zu D♭, oder Des eine kleine Secunde, und von C nach D eine große Secunde. Diesen Raum kann man, seine Entfernung betreffend, nun noch mehr verringern, als C und Des das Beispiel liefern, und noch mehr erweitern, als C und D beweisen. Im ersten Fall gebraucht man dafür in der Musik vermindert, im zweiten übermäßig.

So z. B. würde die Entfernung von Cis nach F den Namen einer verminderten Quarte erhalten, denn die Erhöhung des Tones C nach Cis ist nur zufällig und kann, während der Ton F als F bleibt, nie bleibend statt finden, dahingegen würde das Intervall von C nach Gis eine übermäßige Quinte

sein. Die verschiedenen Grade der Ausdehnung der Intervalle heißen also: vermindert, klein, groß (auch manchmal rein) und erhöht (oft auch übermäßig). [4])

Früher bediente man sich auch der Ausdrücke falsch und rein, wenn es die Intervalle der Quarte und Quinte galt, da indessen der Ausdruck falsch an und für sich in keine Lehrmethode passen kann, sind diese Bezeichnungen verschwunden.

Nicht alle Intervalle oder Accorde von zwei Tönen bringen gleiche Wirkung auf das Ohr hervor. Einige schmeicheln ihm, während die anderen es gleichsam verletzen. Man hat daher die ersten consonirend, die zweiten dissonirend genannt, (Consonanz und Dissonanz.)

Die consonirenden Intervalle sind: die Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Octave.

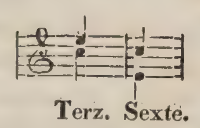
Die dissonirenden sind: die Secunde, die Septime und None.

Sowohl die consonirenden als dissonirenden Intervalle haben die Eigenschaft, daß man sie umkehren kann, d. h. die höher stehende Note kann nach unten gestellt werden. Z. B. stände

---

4) Die Accord-Lehre hat, nach ihren verschiedenen Lehrern, hierin in letzter Zeit viele Veränderungen erlitten. Man erleichtert sich das Studium und vereinfacht es, wenn man die Namen, als: vermindert, klein, rein und erhöht als feststehend annimmt, und hiernach ordnet, was man in den neueren Lehrmethoden unter diesen Rubriken mit fremden, oftmals von den Verfassern erst selbst geschaffnen Namen findet.
C. Bl.

C unten und oben E, so würde das eine Terz sein, setzte man aber E unten und ließe C stehen, so gäbe das Intervall von E nach C eine Sexte.



Terz. Sexte.

Umkehrungen der Consonanzen geben wieder Consonanzen, die der Dissonanzen erzeugen Dissonanzen.

Die Terz giebt umgekehrt die Sexte.
Die Quarte — — — die Quinte.
Die Quinte — — — die Quarte.
Die Sexte — — — die Terz.
Die Secunde — — — die Septime.
Die Septime — — — die Secunde.

Nachdem man lange uneins war, ob die Quarte ein consonirendes Intervall oder nicht, ist man endlich darin übereingekommen, sie als ein solches, doch untergeordneter Gattung, zu betrachten.

Umkehrungen sind eine Quelle der Abwechselung für die Harmonie, denn aus ihnen entstehen die Verschiedenheiten der Effekte.

Ich habe früher gesagt, daß die Consonanzen dem Ohre wohl thun, während die anderen nur durch die Art ihrer Verbindungen wirken. Daraus geht hervor, daß die Folge der Consonanzen auf einander frei ist, und die der Dissonanzen nicht,

und daß, wenn eine Dissonanz in eine Consonanz sich auflöst, die dissonirende Note eine Stufe abwärts gehen muß.

An diese Regel hat sich namentlich Rossini nicht gebunden, eben so wenig Andere, die jetzt in seine Fußtapfen treten; wenn man aber auch auf der einen Seite dem Genie dieses Componisten Gerechtigkeit widerfahren läßt, bleiben solche Fehler dennoch stets Fehler, und seine Werke würden, wenn sie vermieden wären, nichts an ihrer wahren Schönheit verlieren.

Wenn man die Terz und Quinte dem Grundtone verbindet, so entsteht dadurch ein consonirender Accord, fügt man indessen zu consonirenden Intervallen ein dissonirendes hinzu, so entsteht natürlich dadurch eine Dissonanz. Der größte Theil der Accorde enthält nur eine Dissonanz. Doch giebt es deren einige, welche zwei enthalten.

Wenn man alle Intervalle eines Accordes herzählen wollte, um ihn namentlich anzugeben, würde sein Register ins Unendliche gehen, man hat also zu kürzeren Mitteln seine Zuflucht genommen.

Der Accord, der sich durch Vereinigung der Terz, Quinte und Octave bildet, heißt vorzugsweise „vollkommen;" deshalb vollkommen, weil mit ihm jede Periode, jede Phrase schließen kann, und er den Begriff der Ruhe giebt.

Alle andern erhalten ihren Namen nach dem Intervall, welches am charakteristischsten aus ihnen

hervortritt. Ein Accord, welcher aus der Terz, Quinte und Octave besteht, heißt Sexten-Accord. Secunden-Accord heißt der, welcher aus der Secunde, Quarte und Sexte besteht, und in welchem die Secunde als dissonirend hervortritt, und Septimen-Accord nennt man den, welcher aus der Terz, Quinte und Septime zusammengesetzt ist.

Aus den zusammengesetzten Accorden geht vorzugsweise die Verschiedenheit bei ihren Umkehrungen hervor. Z. B. der vollkommne Accord besteht aus der Terz und Quinte, nimmt man den Grundton nach oben, erhält man den Sexten-Accord, nimmt man die Terz, welche jetzt die unterste Stufe einnahm, nach oben, erhält man den Quart-Sexten-Accord, z. B.



Vollkommen. Sexten-Acc. Quart-Sexten-Accord.

Dieselben Umkehrungen kann jeder Accord erleiden, es wäre indessen überflüssig, sie anzuführen, weil dieses Buch durchaus keine vollständige Harmonielehre sein soll. Eine faßliche Idee des Verfahrens reicht hier zu.

Es giebt dissonirende Accorde, die bei ihrem ersten Erklingen durchaus nicht das Ohr verwunden und keiner Vorbereitung bedürfen; diese nennt man natürlich dissonirende. Andere giebt es, die einer Vorbereitung bedürfen, nämlich,

daß die in ihnen dissonirende Note sich erst als consonirend in einem anderen Accorde hören lassen muß. Diese Verpflichtung nennt man Vorbereitung der Dissonanz, und die Gattung des Accords begreift sich unter dem Namen: Verlängerung des Accords (Prolongation). Auch giebt es Fälle, wo man eine Note für eine andre, die natürlicher an ihrem Platze gewesen wäre, eintreten läßt. Diese Noten sind indessen nur als durchgehend zu betrachten, als Vorhalte von der eigentlichen, wahren Note.

Alle diese Veränderungen können sich in allen Umkehrungen gestalten, und hieraus erfolgt die unendliche Verschiedenheit der Formen, deren die Harmonie fähig ist. Diese vermehrt sich, wenn die Phantasie gewisser Componisten auf den eigentlichen Grund-Accord den folgenden Accord ganz vorausnehmen: Vorausnahme (Anticipation). Diese Maaßregel, so incorrect sie ist, bringt doch in gewissen Fällen außerordentliche Effekte hervor.

In allen Accorden, deren ich bis jetzt erwähnte, stehen die einzelnen Töne unter einander in einer mehr oder weniger direkten oder logischen Verbindung; es giebt aber Fälle, wo diese ganz aufgehoben wird.

In dieser Gattung abweichender Harmonieen hält irgend eine Stimme, sie liege im Basse oder im Sopran, mehrere Takte hindurch ein und denselben Ton aus. Dieses Halten des Tons nennt

man Pedale, weil es seinen eigentlichen Ursprung in der Kirche sucht, und dort von dem Organisten von dem Pedale seiner Claviatur geübt wird. Auf dies Pedale nun bauen sich verschiedene Harmonieen, mehr oder weniger mit dem eigentlichen Grundtone, welcher dominiren sollte, verbunden, und dem Ohre durchaus nicht unangenehm, insofern sie sich nur gegen das Ende des Satzes auf befriedigende Weise mit der Hauptnote vereinen und auflösen.

Anfänglich, wo die Instrumentalmusik noch nicht die heutigen Fortschritte gemacht, war die Orgel das einzige Instrument, von dem man in dieser Gattung von Musik Gebrauch machte. Sie begnügte sich damit, die Stimme zu unterstützen, wie solche geschrieben war, ohne irgend etwas Fremdes in harmonischer Hinsicht dazu zu thun, schwieg, wenn der Baß pausirte, und begleitete in solchen Fällen nur den Tenor und Alt mit der linken Hand.

Im Jahr 1609 erfand indessen ein Italiener, Namens Ludwig Viadana, in Mantua, eine Art Baß, welche, unabhängig von dem Singbaß, fortwährend begleitete, und dieser Baß erhielt den Namen: Basso continuo (Grundbaß). Mit Zahlen, welche über die Noten dieses Basses gestellt wurden, wurden die Accorde der verschiedenen Stimmen angemerkt, und solchergestalt abbrevirte er gewissermaßen die Partitur, indem der Organist nicht geschrieben erhielt, was der Sänger auszuführen

hatte. Diese Art, mit Ziffern über den Baß zu schreiben, erhielt in Italien den Namen: Partimento, in Frankreich: Basse chiffrée, (in Deutschland: **bezifferter Baß**).

Wollte man für jedes Intervall eine Zahl schreiben, so würde dies für den schnellen Ueberblick gewaltigen Anstoß haben. Man bezeichnet also nur das charakteristische Intervall. Für den vollkommnen Accord setzt man eine 3, welche Zahl die Terz bezeichnet. Sollte diese Terz zufällig erhöht oder erniedrigt sein, so bemerkt man dies mit einem ♯ oder ♭. Sind zwei dominirende Intervalle in einem Accorde, so setzt man zwei Zahlen verbindungsweise darüber, als: $\frac{6}{5}$ (Quint-Sexten-Accord). Verminderte Intervallen werden durch einen diagonalen Strich, welcher die Zahl durchstreicht, angedeutet, als bei 7: 7̸. Bei der Erhöhung eines Intervalls setzt man das ♯ oder ♮ vor die Zahl selbst, als: ♮3, ♯5 ꝛc.

Jede Epoche, jede Schule hat ihr eignes System gehabt, um den Baß zu bezeichnen, jedoch von keiner Wichtigkeit. In jetzigen Zeiten nimmt die Orgel, von so vielen Instrumenten umringt, nicht mehr den bedeutenden Platz ein, wie früher, so daß der bezifferte Baß einen großen Theil seines Interesses verloren hat. Doch ist es nothwendig, daß man ihn erlernt, nicht nur, um jungen Schülern Sinn für die Harmonie einzuflößen, als auch, um bedeutende Schönheiten aller Compositionen in

ihrer eigenthümlichen Gestalt aufzubewahren. Das Studium dieses Basses nennt man in Frankreich: L'étude de la Basse continue, in England: Thorough Bass. [5])

Die Geschichte der Harmonie ist der interessanteste Theil der allgemeinen Geschichte der Musik. Sie besteht nicht nur in einer unausgesetzten Folge von Entdeckungen in den Eigenschaften der Töne, Entdeckungen, welche die Nothwendigkeit nach Neuerungen, Kühnheit der Componisten, Vervollkommnung der Instrumente, und der Zufall geboren hat, sondern liefert noch einen besonderen Abschnitt, welcher unserer Aufmerksamkeit nicht minder würdig ist, nämlich: die steten Bemühungen, einem bereits abgeschlossenen Systeme noch immer die zerstreuten Thatsachen und Erfahrungen anzuschließen, welche die Praxis der Wißbegierde unseren Theoretikern geliefert hatte. Das Studium der Theorie hängt natürlich, so lange noch neue Erfahrungen gemacht werden, von dem der Praxis ab, nur daß der Ursprung so mancher Neuerungen schwierig zu ermitteln ist.

Die zahlreichen Veränderungen, welche die Accorde erlitten, änderten ihre Form auf so auffallende Weise, daß man sich über die Irrthümer, in Hinsicht ihrer Classificirung, gar nicht wundern darf.

---

5) In Deutschland: Generalbaß. C. Bl.

Bis gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts gebrauchte man nur die consonirenden Accorde, einige Ausdehnungen, welche in Dissonanzen natürlich übergingen, abgerechnet, und die Formen der Harmonie waren so beschränkt, daß man es gar nicht der Mühe werth hielt, sie in ein System zu bringen. Man verglich sie zu zwei und zwei, und die Kunst ihrer Anwendung war zugleich die damalige Lehrmethode. Im Jahr 1590 führte ein Venetianer, Claudio Monteverde, zuerst die dissonirenden Accorde ein, und von dieser Zeit an schreibt sich ihre Vervollkommnung. Funfzehn Jahr später stritten sich Viadana und einige Deutsche um die Erweiterung der Harmonie, und von dieser Zeit an schreibt sich das Studium des Basso continuo (Generalbaß). 1699 entstand das erste akustische Werk, von einem Franzosen, Sauveur, geschrieben, welcher dadurch einem neuen Zweige des Wissens die Bahn brach. Die Hauptbestandtheile seines Werkes hatte er aus einem weitschweifigen Buche des Paters Mersenne (Histoire universelle) geschöpft, und aus ihm zog er Folgerungen, die der gute Mönch selbst nicht geahnt hatte.

Die wichtigste der ausgezogenen Erfahrungen war, daß, indem Sauveur eine große Metallsaite durch ein verhältnißmäßiges Gewicht anspannte, und solche stark mit dem Finger in Schwingung setzte, ihre Vibrirung das folgende Resultat gab. Außer dem ihr eigenthümlichen, durch die

Schwingung hervorgebrachten, Ton, vernahm man deutlich noch zwei andre Töne. Der eine derselben war die Octav der Quinte des Grundtons, und der andere die doppelte Octav der Terz, so daß sich auf diese Art der vollkommne Accord bildete. Sauveur bemerkte ferner, daß diese beiden letzten Klänge von partiellen Schwingungen der Saite herrührten, und diese Entdeckung führte ihn zu den weiteren Folgerungen seines Tonsystems.

Er nannte den eigentlichen Ton der Saite: Fundamental-Ton, und die beiden andern Nebentöne (sons derivés). Rameau benutzte im Jahr 1722 diese Entdeckung in seinem Tractat über Harmonie, und indem er sein System über den Fundamental-Ton schrieb, wollte er die ganze Wissenschaft der Accorde auf die Basis physischer Erscheinungen und Ergebnisse gründen. Von diesem Augenblicke an sah er sich gezwungen, zu gewaltsamen Schlüssen seine Zuflucht zu nehmen, denn nicht die ganze Harmonie ist in dem vollkommnen Dur-Accord eingeengt. Der vollkommne Moll-Accord war seinem Systeme unausbleiblich nothwendig, und, um ihn herzuleiten, behauptete er, daß, ich weiß selbst nicht welcher Metall- oder sonore Körper, in seinem Summen auch diesen Accord dem aufmerksamen Ohre, wenn gleich nicht ganz so deutlich, als den vollkommnen Dur-Accord, angeben sollte. — Solchergestalt durfte er freilich nur entweder einige Töne der kleinen oder großen

Terz hinzufügen oder abnehmen, um einen bedeutenden Theil der zu seiner Zeit gebräuchlichsten Accorde zu erhalten, und so unvollkommen und wenig haltbar das System auch war, so hatte es doch das Verdienst, wenigstens das erste zu sein, und gewann in Frankreich nicht nur die Theilnahme der Musiker, als auch der Liebhaber. Ihm gebührt auch das Verdienst, den Mechanismus der Verkehrungen der Accorde bemerkt zu haben, und somit eine der ersten Stellen, wenn es gilt, die Forscher und Gründer der Harmonielehre namhaft zu machen. Schade, daß falsche Ansichten über den Grundbaß einen Theil des Guten verwischt haben, was durch seine früheren Beobachtungen und Mittheilungen schon bezweckt war.

Gleichzeitig mit Rameau hatte der berühmte Violinist Tartini in Italien eine neue Harmonielehre im Werke, welche sich auf die Erfahrung gründete, daß zwei hohe Töne, die man in der Terz erklingen ließe, einen tiefen Ton hervorbrächten, welcher die Terz des tiefen Tones der beiden angeführten angab, und somit ebenfalls den vollkommnen Accord gestaltete. Tartini hatte hierauf eine dunkle, unverständliche Theorie basirt, die Rousseau, zum Nachtheil Rameau's, rühmte, ob er sie gleich nicht verstand, und ihr auch keinen Eingang verschaffen konnte.

Die Harmonielehre war unterdessen Modesache geworden, oder wenigstens Sache des Allgemeinen.

Balliere, Jamard und Roussier standen in Frankreich auf, sind indessen verdientermaßen vergessen worden.

Marpurg hatte in Deutschland den Versuch gemacht, Rameau's System einzuführen, jedoch ohne Erfolg. Kirnberger, berühmt als Theoretiker, verfaßte zuerst die Theorie der Prolongationen, welche auf die natürlichste und befriedigendste Weise über Dinge Aufschlüsse gab, die in allen Theorieen bis jetzt dunkel geblieben waren. Catel vereinfachte in Frankreich diese Theorie durch seinen Tractat über Harmonie, den er für das Conservatorium schrieb, noch mehr. [6])

Seit Sauveur hat die Akustik zwar große Fortschritte, jedoch ohne Einfluß auf die Harmonie, gemacht. Die Entdeckungen Chladni's und des Baron Blein über die Harmonie, durch klingende, sonore Körper hervorgebracht, werden insofern ihren Zweck erreichen, als sie eine vollständige Lehre über das Dasein der verschiedenen Accorde in den physischen Erscheinungen geben werden, und der Zustand dieser Erscheinungen und der Theorie, welche man davon, mit Beziehung auf unser Gefühl, ableitet, wird allerdings für diejenigen von nicht geringem

6) Fetis hat mehrere, sehr gediegene, musikalische Werke (Tractat über die Harmonie) geschrieben, die in Frankreich gerechte Anerkennung gefunden haben, und verdienten, daß man sie in Deutschland bekannt machte. C. Bl.

Interesse sein, welche gern über physische Gründe nachzuforschen pflegen.

Man muß indessen nie vergessen, daß jede Theorie, von einer Kunstansicht ausgehend, nur metaphysisch erscheint, indem die Harmonie ihre Grundsätze und Regeln in unserm Gefühle hat. Wenn alles, was die Geometrie in Hinsicht der gemachten Erfahrungen und Erscheinungen geliefert, gar nicht vorhanden wäre, würde die Harmonielehre, rücksichtlich unserer Gefühle gebildet, nicht minder reell dastehen.

Diese Theorie kann von mehreren Ansichten ausgehen, denn die Accorde haben verschiedene Eigenschaften, die oft nur von einem Gesichtspunkte aufgefaßt worden sind, doch sind die Abweichungen der verschiedenen Lehrmethoden von keiner Bedeutung, ihr geringer Unterschied hält mit der kleinen Mühe, ihn zu studiren, gleichen Schritt, und als Beweis meiner Behauptung diene, daß es nur einen Augenpunkt giebt, zu welchem alle Linien führen, nämlich die Praxis.

---

## Zehnter Abschnitt.
### Von der Composition.
### Contrapunkt. Canon. Fuge.

In der Poesie, wie in der Malerei, stellt sich die Composition selbst der Einbildungskraft des

Dichters als ein einfacher Gedanke dar, der sich ausspricht, wie er aufgefaßt wurde, ohne das Hinzuthun anderer Elemente. Nicht so in der Musik. Unter Composition versteht man nicht allein Erfindung angenehmer Melodieen, richtigen Ausdruck für verschiedene Gefühle und Situationen, Verbindungen in der Harmonie, Effekte in der Instrumentirung, gehöriges Heraustreten der Singstimmen, sondern Alles dies zusammen genommen und noch hundert Kleinigkeiten dazu mit eins ausgeführt, heißt Composition. In einem Quartett hat jede einzelne Stimme ihren Gang, und alle diese Bewegungen bilden das Ensemble der Musik. Alles dies Angeführte spricht für die Schwierigkeit und das Studium, welches diese Kunst erfordert.

Es gab eine Zeit, in welcher man nicht sagen konnte: dieser oder jener Musiker componirt, sondern er setzt und fügt Töne zusammen. Diese Zeit nimmt beinahe den Raum von drei Jahrhunderten ein: vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts bis 1590. Einige Volks- und Kirchenmelodieen waren Alles, was man kannte. Nicht selten legte man diesen Melodieen andre Worte unter, und weder Ausdruck noch Gefühl ließ sich in der Anzahl von Messen, Motetten und Liedern jener Zeit verspüren, eine Bemerkung, die um so auffallender erscheint, als gerade in jener Zeit Religiosität, die an Fanatismus grenzte, Philosophie, Poesie und Malerei

sich am regsten entwickelten. — Indessen, frei von allem Einwirken, konnte sich die Dichtkunst, durch materielle Schwierigkeiten nicht gehindert, wie bei Dante, enthüllen; der Maler, nur beschäftigt mit dem, was er vor Augen sah, konnte nicht zweifeln, daß die Natur sein Vorbild sein müßte, und der Philosoph, der Rechtsgelehrte, der Theolog, fühlte nur das Bedürfniß, seinem Unwillen in seiner Beredtsamkeit für die Freiheit, Gesetze und Religion, Luft zu machen. Bei allem diesem zeichnete das Genie den Weg, und das Studium folgte. Bei der Musik war gerade das Gegentheil. Hier galt es die Auffindung materieller Hülfsquellen, und in dem Suchen der Mittel dazu, herrschten eben die so großen Irrthümer, die so oft den Zweck verfehlen ließen.

Diese Irrthümer waren indessen eine Wohlthat; denn eine völlige Umstürzung war oft nöthig, um den Verkettungen der Töne auf die Spur zu kommen. Welche harmonische Verzweigungen in den Arbeiten der Alten, welche Geschicklichkeit in Handhabung der größten Schwierigkeiten! Man mußte so weit vorgerückt sein, als wir es jetzt sind, um in dem, was die alten Meister uns lehrten, nur scholastische Subtilitäten zu erblicken. Die indessen jene Werke schrieben, waren Männer von Geist und Genie.

Ein Wort, fast als barbarisch verrufen, welches seit langer Zeit fast nur eine traditionelle Bedeutung

hat, bezeichnet das Verfahren — Musik zu schreiben oder zu componiren, es heißt: Contrapunkt. Sein Ursprung deutet sich von jener Zeit her, wo man sich statt der Noten der Punkte bediente. Die Entfernung einiger Stimmen, solchergestalt mit Punkten bezeichnet, nannte man: Punctum contra punctum (Punkt gegen Punkt). Die Lehrer in der Musik erhielten den Namen: Professoren des Contrapunkts, im Allgemeinen auch Lehrer der Composition, doch liegt in diesem letzteren Ausdruck etwas höchst Fehlerhaftes, denn man lernt dadurch nicht die Kunst, zu componiren.

Was früher der Contrapunkt, die Kunst, Punkt gegen Punkt zu stellen, so ist es jetzt die: Note mit Note zu verbinden. Diese Kunst oder dies Verfahren würde langweilig, ermüdend, allen Geist tödtend, sein, wenn der Componist nicht seit früher Jugend, wie mit den Regeln einer Grammatik vertraut, sich mit ihr bekannt gemacht und zwar in der Art bekannt gemacht hätte, daß er beim Schreiben kaum mehr des früheren Studiums zu gedenken, und solchergestalt die Gewohnheit (gleich der, richtig und correct zu schreiben und zu sprechen) nicht mehr dem Fluge der Phantasie hindernd entgegen zu treten braucht.

Wie auch der Componist seine Stimmen und Instrumente ordnen will, so kann er nur auf fünf Arten dabei verfahren. Entweder:

1) Allen Stimmen Noten von gleicher Dauer zu geben.
2) Die Noten einer Stimme um die Hälfte kürzer dauern zu lassen, als die einer andern.
3) Sie auf den vierten Theil des Werthes einer anderen Note zu beschränken.
4) Die Noten als Syncopen in einem Theile zu binden, während die Bewegung der anderen Noten ruhig ihren Gang im Takte fortgeht.
5) Alle diese verschiedenen Arten von Verbindungen zu mischen, und die zufälligen Punkte und verschiedenen Gattungen von Verzierungen hinzuzufügen.

Das Studium dieser Verbindungen heißt: Einfacher Contrapunkt der ersten, zweiten, dritten, vierten und fünften Gattung, und man fängt damit an, einen einfachen Gesang erst für zwei, dann für drei, vier, fünf, sechs und acht Stimmen zu schreiben.

In der Regel hört man die Behauptung, daß ein Musiker mühsamer schreiben soll, als ein anderer, der weniger studirt hat. Diese Behauptung ist indessen falsch. Ein kenntnißreicher Musiker, in der vollen Bedeutung des Wortes, schreibt ungleich leichter, und spielt da mit Schwierigkeiten, wo der weniger Unterrichtete sich den Kopf zerbricht, und jeden Augenblick sinnend anhält.

Der einfache Contrapunkt ist die Basis aller Composition, seine Anwendung tritt jeden Augenblick

ein, und es ist nicht möglich, nur zwei Takte mit einiger Sicherheit und Schönheit zu schreiben, ohne von ihm Gebrauch zu machen.

Nicht so verhält es sich mit dem doppelten Contrapunkte. Dieser gründet sich auf Bedingungen, deren Ausführung begränzt ist. Ein Operncomponist kann eine große Anzahl von Opern geschrieben haben, ohne sich je seiner bedient zu haben, aber für Kirchen- und Instrumentalmusik ist es nöthig, ihn zu kennen.

Bei dem einfachen Contrapunkt hat es der Componist nur mit dem unmittelbaren Effekte der Musik zu thun, beim doppelten Contrapunkte indessen muß er auch wissen, was aus dieser Harmonie werden wird, wenn sie umgekehrt gebraucht würde, d. h. wenn die Oberstimme in den Baß, oder die Baßstimme in die Oberstimme gelegt würde.

Der Geist des Componisten ist also doppelt beschäftigt. Kann der Contrapunkt dreimal umgedreht werden, erhält er den Namen des dreifachen, viermal, des vierfachen Contrapunktes.

Diese Umkehrungen können auf verschiedene Weise sich bewerkstelligen. Geht der Baß auf einfache Weise in die Oberstimme, ohne die Noten selbst zu ändern, heißt er: doppelter Contrapunkt in der Octave.

Kann die Umkehrung in der Octave der Quinte geschehen, heißt er: Doppelter Contrapunkt in der Quinte (oder in der Duodecime); kann sie in der

Octave der Terz geschehen, doppelter Contrapunkt in der Terz (oder in der Decime). Der doppelte Contrapunkt in der Octave ist der, welcher dem Ohre am befriedigendsten klingt, auch wird er am meisten angewandt.

Gilt es, eine Phrase, ein Motiv unter allen Formen erscheinen zu lassen, wie Haydn und Mozart in ihren Quartetten und Symphonieen, Händel in seinen Oratorien, Cherubini in seinen herrlichen Messen gethan, so bietet der doppelte Contrapunkt unermeßliche Hülfsquellen, welche nichts ersetzen kann, dar. Anders aber ist es in der dramatischen Musik; das Auseinanderspinnen von Ideen würde dort dem Ausdrucke hinderlich sein, und statt Wahrheit, einen Pedantismus herbeiführen, der nur schädlich wirken würde. Geschmack und Erfahrung müssen in dieser Hinsicht nur allein den Componisten leiten.

Bis jetzt haben wir nur das Nützliche der Wissenschaft erwogen, aber wir wollen auch von ihren Mißbräuchen und Verwirrungen sprechen. Wie soll man jene Bizarrereieen entschuldigen, die man z. B. den retrograden Contrapunkt nennt (indem er rückwärts geht), ferner Contrapunkt in der Gegenbewegung, wo die Stimmen sich in entgegengesetzter Art bewegen, oder jene Spielereien, wo, ohne das Buch umzudrehen, eine Stimme rück- und vorwärts gelesen wird ꝛc. Das Ohr leidet an den Schwierigkeiten, die der Componist

sich auferlegt, und diese leeren Subtilitäten sind nur für das Auge da. Auch darf man nicht glauben, daß diese Räthsel Leute von Geschmack von dem Studium der Musik zurückgehalten haben, im Gegentheil kennt man jetzt kaum mehr ihre Existenz, und sie liegen unter dem Schulstaub begraben, haben auch nie einen besonderen Credit gehabt, wenn man einige Meister des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts abrechuet, die den Versuch gemacht, sie dem wahren Wissen unterzuschieben. Zu diesen Mißbräuchen gehört auch der Contrapunkt, wo Stimmen nicht in gebundenen Bewegungen gehen durften, oder wo selbst der Sprung nach der Terz untersagt war ꝛc. Die Welt hat dadurch einer Kunst Gerechtigkeit widerfahren lassen, die, anstatt uns zu den edelsten Gefühlen zu erheben, auf dem Punkte stand, nur in Räthseln zu uns zu sprechen, daß sie diesen Abgeschmacktheiten die gebührende Verachtung gab.

Andere Formen hingegen, die man Imitationen (Nachahmungen), Canon und Fuge nennt, sind, als nützlich, nicht in die Reihe der Mißbräuche zu stellen, deren wir eben Erwähnung gethan. Ich wage sogar die Behauptung, daß in ihnen die höchsten und imposantesten Effekte der Musik ruhen.

Wer in Paris die Werke Palästrina's, Clari's und Händels, von Choron dirigirt, in der Königl. Kapelle die Messen Cherubini's

gehört hat, wer sich den Eindruck zurückruft, den die Symphonieen Haydn's, Mozarts, Beethovens, die Ouvertüren der „Zauberflöte" und des „Don Juan" gemacht, der wird mich verstehen, wenn auch er die Ueberzeugung erhalten, daß aller Zauber, der diesen Schöpfungen inne wohnt, auf den Grundpfeilern von den Regeln ruht, welche das Genie selbst ins Leben rief. Ich will diese Formen näher erklären.

Analysirt man eine Musik, so stößt man oft auf Phrasen, deren Charakter sich bestimmter ausspricht, die mehrere Wiederholungen ertragen und dadurch den Effekt erhöhen. Würden diese Wiederholungen indessen stets durch dieselbe Stimme oder dasselbe Instrument geschehen, so würden sie monoton werden. Man thut also wohl, diese Stellen wechselsweise vortragen zu lassen, ja, bald in die Quarte, Quinte oder Octave zu legen. Eine solche Phrase, aus ihrer Lage in eine andere gerückt, erhält den Namen: Imitation, weil die Stimmen oder Instrumente sich wechselsweis nachahmen, und man versteht unter dem Namen: Imitation in der Quarte, Quinte 2c., den Grad ihrer Erhöhung.

Um ein bekanntes Beispiel anzuführen, citire ich die Introduction von Rossini's „Moses," wo die begleitende Phrase bald in dies, bald in jenes Instrument übergeht.

Die Imitation nennt man frei, wenn sie nicht streng vom Anfang bis zu Ende dieselbe bleibt.

Es giebt aber Imitationen, die sich nie vom Thema entfernen, und ihren Weg bis ans Ende des Musikstückes verfolgen, diese nehmen den Namen Canon an.

Diese Gattung von Musik war sonst sehr üblich, man führte sie bei Tafel, in Gesellschaften aus, und größtentheils waren die Worte komischen Inhalts. Martini führte zuerst den Canon in der Oper: „La Cosa rara“ ein. Rossini und seine Nachahmer haben dergleichen in allen ihren Opern; jedoch unterscheiden sie sich merklich von dem des Martini dadurch, daß diese, sich auf Erfindung eines angenehmen Gesanges beschränkend, alles vernachlässigen, was seine Unterstützung erheischt, während der Canon bei Martini aus so viel Phrasen besteht, als Stimmen in ihm sind, und diese durch ihre Verschlingung und Verlegungen sich untereinander als Begleitung dienen. Cherubini hat deren mehrere geschrieben, welche in Hinsicht auf Effekt und Reinheit des Styles sehr zu empfehlen sind.

Die Imitation eines Canon kann sich, wie die freie Nachahmung, von welcher vorhin die Rede war, entweder in der Quarte, Quinte, oder Octave, oder andern Intervallen bilden. Daher die Benennung: Canon in der Quinte, Quarte ꝛc. Der Benennungen für die erste und zweite Stimme sind viele: „Primus, Sequens,“ in der Regel aber erste, zweite und dritte Stimme, wie man überhaupt

anfängt, die Namen zu verbannen, die aus fremden Sprachen zu uns herüber kommen.

Oft giebt es auch Doppel-Canons, d. h. solche, wo zwei Stimmen zusammen zwei Thema vortragen und zwei andere in derselben Art folgen. Auch giebt es deren, wo die Nachahmung durch die Gegenbewegung sich ausspricht. Bei den alten Schulpedanten gab es eine Menge von Exempeln im Gebiete der Canon's, welche die lächerlichsten Bedingungen vorschrieben: z. B. daß alle Noten, die in der ersten Stimme als halbe Noten standen, in der zweiten Stimme als Viertel erscheinen mußten 2c. Auch spielten die Alten gern mit den sogenannten Räthsel-Canons, wo das Thema geschrieben war, und der Gegner die Auflösung, das heißt: ob der Eintritt der zweiten Stimme in der Quarte, Quinte 2c. bestimmt war, errathen mußte. [1])

Alle diese Sächelchen waren im Geiste der damaligen Zeit.

---

1) Der Verfasser führt hier einige Räthsel-Canons der Alten an, die ich in der Kürze hinsetze.

Clama ne cesses, oder: Otia sunt vitia, bei welchem die zweite Stimme die Noten der ersten Stimme irritiren mußte, jedoch ohne die Pausen zu halten.

Sol post vesperas declinat, bei welchem, so oft er wiederholt wurde, der Einsatz um einen Ton tiefer geschehen mußte.

Caecus non judicat de colore, in welchem die Viertelnoten der ersten Stimme halbe Taktnoten bei der zweiten Stimme wurden 2c. C. Bl.

Die Imitation indessen kann eine periodische Form, die zuweilen unterbrochen — wieder beginnt, annehmen. In diesem Fall giebt man ihr den Namen: Fuge, weil in ihr die Wiederholungen des Motivs sich zu fliehen scheinen. Die Fuge, durch Meisterhände gebaut, als: Johann Sebastian Bach, Händel, Mozart, Cherubini, ist die imposanteste, kräftigste und harmoniereichste aller musikalischen Formen. In der Oper ist sie nicht anzuwenden, aber in der Instrumentalmusik; in der Kirchenmusik ist ihre Wirkung die erhabenste, die es giebt. Das herrliche Alleluja von Händel und die Fugen in den Cherubinischen Messen, die hier in Paris Jeder hören kann, sind Muster in dieser Gattung. Dessenungeachtet muß man eingestehen, daß ihre Schönheiten nur von einem geübten Ohre begriffeu werden können.

Nicht gleich zu Anfang hatte die Fuge ihre jetzige Gestalt, sie hat sich, wie jedes andere, vervollkommnet.

Sie besteht aus dem Thema, Contra-Thema, der Antwort, der Exposition, den Zwischensätzen, den modulirten Wiederholungen, der Stretta und dem Pedale.

Die Phrase, welche imitirt werden soll, nennt man das Thema. Dieses ist in der Regel von andern begleitet, welche mit ihr einen doppelten Contrapunkt bilden; dieses nennt man Contra-Thema (Gegenthema).

Ist eine Fuge für vier Stimmen geschrieben, so ist in ihr in der Regel ein Contra-Thema zu finden, und in diesem Falle ist sie vieler Harmonie fähig und frei in ihren Bewegungen. Oft gebraucht der Componist zwei Contra-Thema, solche Thema nennt man: Fuge mit drei Thema's. Diese sind schwieriger zu componiren, und trockner, indem sie mehr nach der Schule schmecken, und keiner großen Veränderungen fähig sind.

Die Imitation des Thema's nennt man Antwort. [2]) Diese darf nicht dem Thema ganz ähnlich sein, im Gegentheil ist es ihre Pflicht, das erste, welches natürlich in einen erlaubten Nachbarton überging, wieder in den eigentlichen Grundton zurückzuführen. Hierin besteht das Interesse der Fuge. In dieser Antwort und der Art, wie sie gestellt ist, beweist der Componist seine Geschicklichkeit und seine Schule. Alle die, welche Studium besitzen, werden diesen Theil der Fuge auf dem rechten Fleck anbringen, während der unsichere Neuling selten oder nur zufällig dahin gelangen wird, und die Aeußerung: „Der Componist hat die Antwort verfehlt!" ist der größte Tadel, der dem Fugen-Componisten zu Theil werden kann.

Die Zwischensätze sind in der Regel Nachahmungen, die sich aus einzelnen Theilen des Thema's

---

2) Bei den Fugen gebraucht man auch die bekannten Ausdrücke: **Dux, Comes etc.**

bilden; sie dienen, um Abwechslung in die Fuge selbst zu bringen, und helfen der Modulation.

Glaubt der Componist, sich genug in der Ausbreitung seines Thema's gewesen zu sein, so kehrt er in den Grundton zurück, und beginnt die Stretta [3]), weil diese Stretten lebhaftere und gedrängtere Imitationen des Thema's und ihrer Antwort sind. Dieser Theil der Fuge ist der glänzendste und effektvollste. Ist das Thema günstig, d. h. gut gewählt, so werden diese Stretten immer lebendiger und enden in dem Pedale, in welchem sich mithin alle Reichthümer der Harmonie vereinigen.

Rousseau sagt zwar: „Eine schöne Fuge ist das undankbare Meisterwerk eines guten Harmonisten.“ Doch war man zu Rousseau's Zeiten noch nicht so weit vorgerückt, um ein geltendes Urtheil fällen zu können, und ihm selbst hatte alle Gelegenheit gefehlt, je eine gute Fuge gehört zu haben.

Erst zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hat man Fugen componirt, so wie ich ihrer jetzt erwähnt, früher begnügte man sich mit einem fugirten Contrapunkt, d. h. einem Contrapunkt von vier, fünf, sechs Theilen, dessen Thema aus alten Kirchenvätern genommen war. Diese Gattung nannte man: Contrapunkt à la Paläſtrina, weil ein berühmter Componist, Namens Paläſtrina,

3) Ein Wort, das aus dem italienischen: Stretto, herrührt.

der im sechszehnten Jahrhundert lebte, in dieser Art den vollkommensten Styl erreicht hatte.

In dieser Gattung nun von Composition, dem Anscheine nach so trocken, und der Begeisterung so fremd, hat Paläſtrina so viel Majestät, ein so frommes Gefühl, so heilig und rein zu legen gewußt, daß man deutlich sieht, wie er, nur mit der Erhabenheit seines Gegenstandes beschäftigt, alle Schwierigkeiten überwunden hatte.

Diese Motive, durch die Sixtinische Kapelle in Rom ausgeführt, lassen einen Eindruck zurück, der in seiner Größe mit nichts verglichen werden kann. Zu jener Zeit hatte man noch keine Idee von dramatischen Effekten, in unsern Tagen hat dieser Effekt sich überall, selbst in die Kirchenmusik geschlichen. Große Schönheiten sind dadurch geweckt worden, was aber das Schickliche zu Anregung frommer Gefühle, zu wahrhaft religiöser Erhebung, betrifft, wird der fugirte Contrapunkt Paläſtrina's stets den Sieg behalten.

Das Gesagte wird hinreichen, um von dem Mechanismus tiefer wissenschaftlicher Werke, und von dem Nutzen, sie zu studiren, einen Begriff zu geben. Bin ich deutlich genug gewesen, so werden manche Liebhaber von ihren Vorurtheilen abstehen, und am Ende einsehen, daß es eine lächerliche Behauptung ist, wenn man den Musikern alle Rechenschaft absprechen will, die sie im Stande sind, sich selbst von ihren Arbeiten geben zu können.

Wenn die Ausübung der Musik zuweilen an Pedantismus streift, muß man deshalb die Kunst selbst nicht anklagen, wohl aber die, welche sie mißbrauchen; in ungeschickten Händen verliert sie freilich ihr Ansehen. Das Studium derselben muß Gewohnheit geworden sein, und bei diesem übt die Jugend ihre Vorrechte, denn das Alter hat mit angenommenen Fehlern und Vorurtheilen zu kämpfen. Je mehr natürliches Talent ein Componist, ohne die gehörige musikalische Bildung, besitzt, je schwieriger wird es ihm werden, seine Fehler abzulegen. Bleibt er hartnäckig, so verliert er am Ende selbst das, was ihm die Natur geschenkt, er wird schwerfällig und — Pedant.

---

# Elfter Abschnitt.

## Von der Anwendung der Stimme.

---

Zu welchem Grade der Vollkommenheit auch der Instrumentalist gelangen möge, die Macht der menschlichen Stimme, durch richtiges Gefühl geleitet, durch gehöriges Studium gebildet, wird in den Augen der Menge stets über ihn triumphiren.

Es gehört nicht einmal ein hoher Grad von Fertigkeit der Stimme dazu, um in der Seele des

Zuhörers die lebhaftesten Empfindungen zu erwekken. Selbst die Harmonie ist überflüssig, das Unisono, der Klang einer einzigen Stimme reicht hin. —

Man erlaube mir eines der in die Augen springendsten Beispiele:

An einem gewissen Tage im Jahre singen vier- bis fünftausend Waisenkinder in der Kirche St. Paul zu London einige geistliche Lieder, und zwar im Unisono (Einklang). Die größten Musiker, und unter ihnen Haydn, haben eingestanden, daß Alles, was sie Ergreifendes und Rührendes in ihrem Leben gehört, nicht der Wirkung gleich zu stellen sei, welche durch die Vereinigung dieser Kinderstimmen im reinsten Einklange hervorgebracht wird.

Der Umstand, daß selbst Personen, die nicht leicht zu erregen sind, davon gerührt wurden, spricht für den Zauber, für die Macht, die dieser Ausführung inne wohnen muß. Diesem Beispiele könnte man andere aus unsern Opern anschließen. Auf alle Fälle muß man indessen hinzufügen, daß nur die Masse zum Zwecke führt, und im Ganzen die Harmonie mehr Hülfsquellen bietet.

Chöre, im ausgedehnten Sinne des Wortes, waren schon im sechszehnten Jahrhundert und zwar in Italien üblich. Später theilte man sie in vier Theile, und begleitete ihren Gesang mit den Orgeln, deren man in einer Kirche mehrere

hatte; die Schwierigkeit aber, dem musikalischen Ohre durch jene Zerstückelung zu genügen, führte zu der Bemerkung, daß in vierstimmigen Chören, correkt geschrieben, mehr Kraft und selbst mehr Harmonie als in den früheren wohnte.

Diese vier Stimmen werden durch Sopran, Alt, Tenor und Baß bezeichnet.

Die Stimme des Alts oder Contra-Alts wurde in früheren Zeiten in Italien durch Castraten ausgeführt. Der Klang, den diese Stimmen haben, das Scharfe, Durchdringende des Tons, ist schwer durch Weiberstimmen zu ersetzen. Diese Verstümmelung der Menschen, um Kirchensänger zu haben, hat indessen in Frankreich nie Eingang gefunden, und man nahm, statt der Contra-Alte, Haute-contres, eine Gattung von Stimme, die sich nur in Languedoc findet, und vorzugsweise in der Gegend von Toulouse. Die französische Revolution hat gewissermaßen die Contra-Alte und Haute-contres verjagt. Der Besitz Italiens schaffte dort den Gebrauch des Castrirens ab, und in Languedoc wurden Klöster, Kathedralen, Abteien ꝛc. eingezogen, und so die Einwohner von Languedoc gleichzeitig des Unterrichts beraubt, den sie in diesen Orten empfingen.

Das plötzliche Verschwinden dieser Stimmen brachte natürlich große Verlegenheiten in den Chören hervor. Der Versuch mit Weiberstimmen mißglückte, da die tiefen Stimmen nicht kräftig genug,

im Vergleich mit den früheren, ansprachen, und dem Tenoristen waren die Altparthieen zu hoch. Diese doppelte Schwierigkeit hat die Componisten endlich bewogen, ihre Chöre zwar, wie früher, vierstimmig, jedoch für Sopran, Mezzo-Sopran, Tenor und Baß zu schreiben. Die Harmonie war also hergestellt, ohne daß die Stimmen ihre Gränzen überschritten, nur der Tenor war gezwungen, um ein bis zwei Stufen höher, als früher, zu steigen.

In der Absicht, die Soprane durch eine Theilung nicht zu sehr zu schwächen, hat Cherubini Messen für drei Stimmen geschrieben, d. h. für Sopran, Tenor und Baß, die, trotz ihrer anscheinenden Armuth, voll der schönsten Effekte sind; doch muß man hier die Kunst und Geschicklichkeit des großen Componisten in Anschlag bringen.

Rossini und seine Nachahmer haben noch ein anderes Mittel angewandt, nämlich die Tenore und Bässe zu theilen, und zwar einen Tenor primo und secondo, einen Baß primo und secondo in ihren Chören zu schreiben. Hierdurch entstehen indessen nur eine Menge von Verdoppelungen in den verschiedenen Octaven, aber die Harmonie gewinnt dadurch nichts, die Menge wird durch diese Füllung bestochen, aber das geübtere Ohr oft dadurch beleidigt.

In Italien geschieht die Rollenvertheilung so, daß man immer auf das Ensemble Rücksicht nimmt.

In den meisten Werken sind ein oder zwei Bässe, ein oder zwei Tenore, ein Sopran, ein Contra-Alt oder Mezzo-Soprano.

Nicht so ist es in Frankreich, wo in der Regel der Dichter zu Gunsten von Ansichten entscheidet, die keine Beziehung auf die Musik haben. Die Gewohnheit außerdem noch, ganze Fächer mit dem Namen des Schauspielers zu bezeichnen [1]), überfüllen unsere Bühnen mit Stimmen ein und derselben Art, weil der Unterschied, der, diese Fächer betreffend, obwaltet, zu gering ist, um wesentliche Verschiedenheit in den Talenten zu erzeugen. Daher die Menge von Tenoristen bei unsern Bühnen, und die Seltenheit der Bässe, daher der Umstand, daß man Väterrollen, Vormünder rc., die der Componist natürlich gern für den Baß geschrieben haben würde, im Tenorschlüssel findet.

Bei so beschränkten Hülfsmitteln kann man freilich hübsche Liederchen, artige Romanzen, Arien und Duetts componiren, schwerlich aber je große, vielstimmige Musikstücke schreiben, wie sie die Oper fordert. Hierin liegt der Unterschied, der bei unsern Finale's vergleichsweise zu denen der italienischen Oper, und zwar zu unserm Nachtheile,

1) Mit Elleviou begann diese Art von Bezeichnung; man nannte die Rollen, die dieser Künstler vortrefflich gab, später Emploi d'Elleviou. Alle Rollen, die Martin gab, wurden für die Provinzial-Theater mit Emploi de Martin, de Perlet, de Philippe, und bei Damen: Emploi des Gavaudau, Boulanger etc, bezeichnet C. Bl.

zu suchen ist. Die Vocal-Harmonie bietet die herrlichsten Effekte, aber nicht mit Stimmen ein und derselben Art.

In Italien, wie in Frankreich, trifft man eine Gattung Stimmen, die man Bariton nennt. Sie bildet das Mittelding zwischen Baß und Tenor, und bringt eine schöne Wirkung hervor, wenn sie angemessen verwendet wird, aber leider ist man in unsern Theatern hartnäckig darauf bestanden, sie in das Register des Tenors zu zwängen. Martin, Solié und Lays, eigentlich Baritonisten, haben viel dazu beigetragen, um sie zu decharakterisiren.

Doch scheint man jetzt gesunderen Ansichten Eingang zu gönnen, und die Nothwendigkeit zu fühlen, die Stimme in ihren natürlichen Grenzen zu lassen.

Die Kunst, zweckmäßig für die Sänger zu schreiben, ist dem Italiener mehr eigen, als dem Deutschen und Franzosen. Der Grund liegt in dem ersten Unterrichte des Gesanges, den die italienischen Componisten empfangen, während diese Kunst in Frankreich und Deutschland mehr vernachlässigt wird. Ohne die Vortheile, welche die italienische Sprache an und für sich bietet, zu berühren, so findet man in ihr ein etwas so Leichtes und Gefälliges in der Bildung ihrer Phrasen, in dem Charakter der musikalischen Perioden, in der Verkettung des poetischen Rhythmus mit dem der Musik, daß auf jeden Fall das Heraus-

lassen der Stimme, die Betonung durch die Kehle und Zunge sehr begünstigt. Alles dies sind Vortheile, die man selten in der französischen Musik und noch weniger in der deutschen antrifft, denn die letztere ist oft mit Modulationen überladen, welche die Intonation erschweren und den Ausdruck schwächen. 2)

Anfänglich schrieb man die Leichtigkeit italienischen Gesanges dem engen Kreise, in welchem sich ihre Modulation befindet, zu, aber Rossini hat bewiesen, daß man diesen Kreis mächtig erweitern kann, ohne daß der Gesang seine Reize und Vortheile verliert. Es ist wahrscheinlich, daß die Popularität, welche seine Musik in Frankreich erhalten hat, wohlthätigen Einfluß auf unser Gesangsystem haben wird, zu einer gänzlichen Reform

---

2) Diese Behauptung ist nur zu wahr. Ein großer Theil der deutschen Componisten hat keine Idee von Gesang und von den Hülfsmitteln, die der Sänger gebraucht, und steht in dem Wahne, daß irgend ein schneller Harmoniewechsel, dem nicht einmal der Musiker, geschweige der Sänger folgen soll, in Momenten, wo es auf Kraft ankommt, Wirkung hervorbringen könne, während dessen die einfachsten Mittel zu den bedeutendsten Wirkungen führen. Wie vortheilhaft, wie groß steht z. B. in Salieri's „Axur" in dem wichtigsten Momente der Oper, wo Axur sich tödtet, die Rückung von C- nach Cis-dur, bloß von der ersten Violine angegeben, ich sage vortheilhaft, weil es jedesmal ein Triumph für den Sänger ist, wenn er diese Stelle, die im Bereich der vollen Kraft einer Baßstimme liegt, vorträgt, denn sie ist dankbar und imponirend.

C. Bl.

desselben müssen indessen, wie ich später darthun werde, alle Dichter und Musiker beitragen. [3])

Ein Punkt nimmt vorzüglich die Aufmerksamkeit des italienischen Componisten in Anspruch, es ist der Umfang, den sie einmal einer Stimme zumuthen. In ihrer Musik durchläuft natürlich jede Stimme den ihr angewiesenen Raum, so gut wie in der unsrigen, aber die großen Extensionen werden von ihnen nur mäßig, nur von Zeit zu Zeit angewandt; die Singstimme hält bei ihnen in der Regel die Mitte, während bei der französischen und deutschen Musik der Sänger oftmals durch die ihm zugemuthete Anstrengung schon nach den ersten Takten ganz ermüdet ist. Selbst Gretry liefert durch Fehler solcher Art den Beweis dafür. Eine Sängerin wird mit Leichtigkeit nach C und D hinaufgehen, während es sie sehr anstrengen wird, beständig in E, F und G zu bleiben. Mit den Tenoren ist es derselbe Fall. Diese Stimmen theilen sich in Brust- und Kopfstimmen; die letzteren nennt man auch zuweilen Fistelstimmen.

Es gehört viel Kunst dazu, wenn der Sänger den Uebergang der Bruststimme in die Fistelstimme

3) Rossini's Opern haben hier in Paris namentlich auf die große Oper vortrefflich gewirkt. Es ist Gesang an die Stelle des Geschrei's getreten. Nourrit ist ein Tenor, der auf jeder italienischen Bühne glänzen würde, und das Orchester begleitet mit einer Discretion, mit einer Achtsamkeit die feinsten Nüancen der Sänger, alles Dinge, die, man sage, was man will, lediglich Rossini bewirkt hat.
C. Bl.

so wenig bemerkbar, wie möglich, machen will. Dieser Uebergang findet in der Regel beim F und G, oft auch beim A statt. Wenn nun ein Componist in solchen Tönen die Stimme aushalten läßt, begreift man leicht die Ermüdung des Sängers, und wenn er fehlt und in der Ausführung hinter den Wünschen des Publikums zurückbleibt, trägt größtentheils der Componist die alleinige Schuld.

Es giebt Intervalle, die dem Sänger stets beim Einsatz Mühe machen werden, die er furchtsamer intonirt, als die andern, dahin gehören: die verminderte Quinte, die übermäßige Quinte, die verminderte und übermäßige Quarte.

Der Sänger braucht eine kleine Vorbereitung, um sie anzugeben; ist also der Componist gezwungen, diese Intervalle zu gebrauchen, so darf er es nicht im schnellen Tempo thun, sondern die Noten selbst müssen von einer gewissen Dauer sein.

Die Wahl der Worte bildet einen Hauptbestandtheil der Aufmerksamkeit, welche der Componist dem Sänger zu schenken hat. Der erste muß auf gewisse Noten oder Passagen nur Sylben wählen, welche die Ausführung erleichtern. Auf einer Sylbe wird der Sänger mit Leichtigkeit vortragen, was ihm auf der andern unmöglich wird. Der französische Componist muß auf diesen Umstand doppeltes Gewicht legen, weil die französische Sprache leider nur zu reich an Nasentönen ist, welche die

Stimme von ihrem wahren Wege ablenken. Man wird z. B. nie die Sylben: on, en, ein, vif, leicht aussprechen können; es ist also die Pflicht des Componisten, daß er solche Sylben nicht zu hoch, sondern in die Mitteltöne legt, überhaupt aber nicht auf ihnen aushalten läßt.

---

## Zwölfter Abschnitt.

### Von den Instrumenten.

Die Natur hat verschiedene Abstufungen in den Klang der Stimme gelegt; die Kunst ist in der Verfertigung der Instrumente, die ihren Ursprung doch am Ende nur der Nachahmung der Stimme verdanken, noch weiter gegangen. Der Ton der Stimme ist nichts als Luft, die auf mehrere Arten und nach Maaßgabe in Bewegung gesetzt wird. Welch eine Verschiedenheit aber in dem Maaßstabe selbst, nach welchem es geschieht. Welcher Unterschied in dem Tone einer Glocke und dem eines Blase-Instrumentes, zwischen einem Klavier oder Bogen-Instrumente, oder ob die Saite mit den Fingern gekniffen wird. Und nun in diesen eben gemachten Eintheilungen, wie viel Abweichungen in den Tönen selbst. Und doch sind wir damit noch nicht zu Ende, sondern täglich bahnen sich

neue Entdeckungen neue Wege, und führen zu neuen Vervollkommnungen.

Die ältesten Instrumente, die wir kennen, waren die Saiten-Instrumente, die mit den Fingern gespielt wurden, als: Lyra, Cither und Harfe. Die Monumente der Alten liefern uns Hunderte von Abbildungen. Die Lyra und Cither gehören sonach unmittelbar den Griechen, den Bewohnern von Kleinasien und den Römern an, die Harfe hingegen scheint mehr Eigenthum der Bewohner von Oberasien, Egypten und des nördlichen Europa gewesen zu sein.

Die Fabel, die stete Begleiterin der Geschichte der Griechen, schreibt dem Merkur die Erfindung der Lyra zu, welche anfänglich nur drei Saiten hatte. Ihre Zahl wuchs indessen bis auf sieben, das Instrument selbst blieb indessen, da es eines Griffbrettes entbehrte, stets sehr unvollkommen. Um eine andere Tonart zu spielen war also eine Umstimmung der sieben Saiten nothwendig. Der Unterschied, der zwischen der Lyra und einer Cither war, ist schwierig zu finden. Die Dichter gebrauchten beide willkührlich, und kein Werk liefert hierüber etwas Ausführliches. Die Saiten wurden entweder mit den Fingern gekniffen, oder man bediente sich dabei eines kleinen Holzes, das man Plectrum nannte.

Der Ursprung der Harfe ist sehr dunkel. Man findet sie auf den ältesten Monumenten in Indien

und Egypten abgebildet, bei den Hebräern in Italien, bei den Scandinaviern in dem alten England, ohne erforschen zu können, ob eins dieser Völker sie erfunden, oder durch wechselseitige Mittheilung erhalten hat. Der Gebrauch der Harfe bei den Indiern und Egyptern läßt die Vermuthung, daß er auch den Griechen und Römern bekannt sein mußte. Den Namen, den wir ihr geben, finden wir indessen bei keinem Schriftsteller des Alterthums. Man ist der Meinung, daß der Trigonus dasselbe Instrument gewesen. Ein gelehrter Sammler der Poesieen des Callimachus beweist, daß die Instrumente Nablum, Barbitos, Psalter rc., von welchen schon die Bibel spricht, in das Register der Harfen gehörten, und phönicischen, chaldäischen und syrischen Ursprungs seien. Bei den Römern scheint die Cinnara, welche in dem hebräischen Text der heiligen Schrift sich Kynnor oder Kynnar nennt, ein und dasselbe Instrument mit Harfe gewesen zu sein. Anfänglich hatte sie dreizehn Saiten, später zwanzig, und ihre Zahl stieg bis auf vierzig. Ihre Saiten waren Darmsaiten wie die unsrigen, und die Alten scheinen die Drath- und Stahlsaiten nicht gekannt zu haben. Die Modulation war früher der Harfe fremd, weil die Zahl der Saiten nicht ausreichend war, um namentlich die halben Töne zu bezeichnen. Erst im Jahr 1660 ward in Tyrol der erste Versuch gemacht, oben am Instrumente Stimmschrauben anzubringen, die eine

Veränderung in der Intonation hervorbrachten. Der Unbequemlichkeit, diese Stimmung mit der Hand machen zu müssen, ward durch den Instrumentenmacher Hochbrucker in Donauwerth im Jahre 1720 durch einen Mechanismus, der mit den Füßen getreten wurde, abgeholfen. Man nannte ihn Pedale. 1740 ward diese Pedal-Harfe durch einen deutschen Musiker, Namens Stecht, eingeführt, und ein Neffe Hochbruckers vervollkommnete sie im Jahre 1770. Den Preis, in Betreff ihrer Vervollkommnung, erhielt indessen Nadermau in Paris, und Sebastian Erard gab nach vielen Versuchen ihr, mittelst eines doppelten Mechanismus, die jetzige Vollendung, so daß man heute auf ein und derselben Saite drei Intonationen geben kann, als: das ♭, das ♮, und das ♯. Es ist schwer zu begreifen, daß man es noch weiter darin bringen könnte.

Die Egypter scheinen, nach den, noch bis auf unsre Zeiten sich erhaltenen Monumenten zu urtheilen, in den Instrumenten weiter gekommen zu sein, als die Griechen, weil sich bei ihnen Saiten-Instrumente mit einem Griffbrett vorfinden, von welchem die Griechen keinen Begriff hatten. Die Wina der Indier, Instrument von Bambusstäben, zwischen welchen die Saiten gespannt waren, und welche in der Mitte ein Griffbrett hat, scheint die andern Instrumente dieser Gattung hervorgerufen zu haben. Vorzüglicher Erwähnung verdient indessen

die Laute der Araber, welche durch die Mauren nach Spanien gebracht wurde. Die Laute hat elf Saiten und ist ein schwieriges Instrument. [1])

Die Theorbe kommt der Laute am nächsten; sie hatte einen doppelten Hals, der kleinere enthielt die Discant-Saiten, und der größere acht Baß-Saiten. Ihre Spielart war noch verwickelter, als die der Laute. [2])

Zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts waren noch zwei Arten Lauten, die Pandore und die Mandore, sehr üblich. Die Letztere hatte nur vier Saiten, die in der Quarte und Quinte stimmten, um andere Accorde auf ihr zu erhalten, war man gezwungen, die Quinte, d. h. die höchste Saite, um einen Ton herabzustimmen.

Ihr folgt die Mandoline. Der Körper derselben ist rund, das Griffbrett dem der Guitarre ähnlich, das ganze Instrument indessen bedeutend kleiner. Sie wird nicht unmittelbar mit den Fingern, sondern mit einer Federpose gespielt, ihre Stimmung ist die der Violine. [3]) Die Neapolitaner

---

1) Herr Fetis giebt hier eine Beschreibung der Laute, die ich übergehe, weil das Instrument in Deutschland zu bekannt ist. Unsre Vorfahren excellirten auf ihm. In der letzteren Zeit hat man nicht mehr für dasselbe geschrieben; es wird nicht nach Noten, sondern nach Zahlen gespielt. Reichard war der letzte bedeutende Componist, der für dasselbe zu schreiben verstand. C. Bl.

2) Die deutschen Lauten waren eigentlich Theorben. C. Bl.

3) Die Mandoline hat selbst Platz im Orchester gefunden. Ihr scharfer, heller Ton mag die Ursache davon sein. Das

bedienen sich noch eines eben so kleinen Instrumentes, jedoch mit sehr langem Hals, das sie Colascione nennen, und welches gewöhnlich nur drei Saiten hat.

Die ganze Lautenfamilie hat sich indessen aus der europäischen Musik verloren, und scheint nur noch im Orient, wo sie eine bedeutende Rolle spielt, zu existiren. Im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert nahm sie bei uns in der sogenannten Kammermusik (musica alla camera) den ersten Platz ein, und alle Madrigale, Villanellen, wurden bei Tafel und fröhlichen Gelegenheiten mit Lauten begleitet. Die Gemälde des Titian bezeugen dasselbe für Italien, und so dumpf im Ganzen der Ton dieser Instrumente war, so gebrauchte man sie doch in den frühern Zeiten selbst im Orchester zur Begleitung bei Opern. Eine der ältesten Opern: „Il S. Alessio," Musik von Landi (Jahr 1634), spricht für das Gesagte. Die Begleitung bestand in Violinen, Bratschen, Bässen, Harfen, Lauten und Theorben, ein Clavier hielt den Basso continuo. Für unsere Zeiten möchte ein solches Orchester sehr dumpf und still, der Effekt indessen originell genug sein. —

---

bekannte: Io sono Lindoro, von Paesiello, im „Barbier von Sevilla," die Serenade im „Don Juan," ist für Mandoline geschrieben. Da die Applicatur die der Violine ist, mithin das Instrument von jedem Violinisten gespielt werden kann, thut man Unrecht, es jetzt aus dem Orchester zu verbannen. C. Bl.

Die Guitarre scheint spanischen Ursprungs zu sein, ob man sie gleich schon in einigen Theilen Afrika's findet. Seit dem elften Jahrhundert ist sie in Frankreich bekannt. 4)

Alles Forschen, ob die Alten die Bogen-Instrumente gekannt haben, oder nicht, ist fruchtlos gewesen, und es scheint erwiesen, daß es nicht der Fall war. Man citirt freilich eine Statue des Orpheus, welcher eine Violine und einen Bogen hält, allein später hat man entdeckt, daß Violine und Bogen Erfindung desjenigen waren, der die Statue ausgebessert hatte. Eben so citirt man den Aristophanes, den Plutarch, Lucian rc., aber ein gründlicher, prüfender Blick genügt, um darauf zurückzukommen, daß die Alten die Bogen-Instrumente nicht gekannt haben.

Sie sind, so wie sie jetzt existiren, eine Erfindung des Occidents, die Zeit ihrer Erfindung hingegen ist schwierig zu bestimmen. In Wallis findet man ein Instrument (Crowth), fast viereckig, mit Hals und Steg, welches mit einem Bogen gespielt wird, und in England hält man es für den Vater der Violinen und Bratschen.

Die gothischen Monumente des Mittelalters, Kirchenportale rc., sind die ältesten dieser Art, an welchen man Instrumente, welche zur Gattung der

4) Ich übergehe die Beschreibung dieses Instrumentes, das man in Deutschland besser, als in Frankreich kennt.

C. Bl.

Violinen gehören, findet, doch würde man noch immer im Zweifel sein, wenn nicht Hieronymus von Mähren, der im dreizehnten Jahrhundert lebte, und eine Abhandlung über Musik schrieb, hierüber etwas Bestimmtes zurückgelassen hätte. Aus ihm ersieht man, daß die Violen sich in zwei Klassen theilten: die Rubebbe und die Viole [5]). Die Rubebbe hatte zwei Saiten, die in der Quinte stimmten, die Viole fünf, die verschiedene Stimmung hatten. Ihre damalige Form war freilich von der jetzigen sehr verschieden, ihr Rücken war rund, dem der Mandoline ähnlich, das Griffbrett war nicht von dem Rücken getrennt ꝛc. Später gaben die vielen Veränderungen, die man mit ihnen vornahm, den verschiedenen Violen, die wir kennen, das Dasein, als: Die eigentliche Viole, die auf das Knie gestellt, und mit fünf Saiten bespannt, so gespielt wurde. Die Discant-Viole, ebenfalls von fünf Saiten, die in der Quinte gestimmt waren. Die Baß-Viole, bei den Italienern Viola da gamba, um sie von der Viola da braccio zu unterscheiden, und die erst fünf, später sechs Saiten hatte. Der Violono, welcher auf den Fuß gestellt wurde und sieben Saiten zählte. Der Accordo von zwölf und funfzehn Saiten, von denen einige, zur Verstärkung der Harmonie, mit einem Bogen auf einmal gestrichen wurden. Sein Griffbrett war mit Abtheilungen, wie das der

5) Auch Vielle genannt.

Guitarre. Die Viole d'amour, eine Art Discant-Viole, mit vier Darm- und vier Drath-Saiten, welche letztere unter dem Griffbrett, aber in gleicher Stimmung mit den vier Darmsaiten lagen, und durch ihre Resonanz den angenehmen Ton des Instruments vermehrten.

Im funfzehnten Jahrhundert formte man, so zu sagen, aus der Viole die Violine, wie wir sie jetzt kennen, und gab ihr vier Saiten. Daß die Franzosen damit den Anfang gemacht, beweist der Umstand, daß die alten italienischen Partituren ihrer unter dem Namen piccoli Violini alla francese erwähnen.

Die Violine hat vier Saiten, die in Quinten stimmen: E, D, A, G. Ihr giebt man die erste Stimme. Der beßre Ton der Geige, mit dem der Viola oder Bratsche verglichen, gab ihr bald den Vorzug. Die Instrumentenmacher in Frankreich, Italien und Deutschland legten sich auf ihren Bau, und bemühten sich, sie so vollkommen, als möglich, zu machen. Die vorzüglichsten waren: Nicolas und Andreas Amati zu Cremona, Ende des sechszehnten Jahrhunderts. Anton und Hieronymus Amati, Anton Stradivari, Schüler des Amati, Peter und Joseph Guarneri, Jacob Steiner, ein Tyroler, ebenfalls Schüler Amati's. Ihre Instrumente verkaufen sich bis 100 Louisd'or und noch weit darüber.

Von allen den früher erwähnten Violen hat man nur eine, die jetzt Viole, Bratsche, oder Alto

heißt, beibehalten. Sie hat, wie die Violine, vier Saiten, die ebenfalls in Quinten, und zwar eine Quinte tiefer, als die Violinen, stimmen.

Die Baß-Viole ist verschwunden, um dem Violoncell Platz zu machen, einem Instrumente, das in jeder Hinsicht dem Orchester angemeßner ist. Bostini, ein Florentiner führte es zuerst unter der Regierung Ludwig's XIV. in Frankreich ein; im Orchester erschien es erst im Jahre 1720.

Der Contrabaß verdrängte den Accordo, der immer nur einen dumpfen Klang hatte. Auch er kam aus Italien und fand in Frankreich nur mit Mühe Eingang. Im Jahr 1757 war in der Oper nur ein Contrabaß, und dieser zeigte sich nur Freitags, als dem damaligen Operntage. Gossec führte einen zweiten ein, und Philidor, in seiner Oper; „Erlinde," einen dritten, bis ihre Zahl auf neun wuchs. Der Contrabaß hat drei starke Saiten, sie stimmen in Quinten, und eine Octave tiefer, als das Violoncell. Die deutschen und italienischen Contrabässe haben vier Saiten, stimmen in Quarten, und sind dadurch, daß sie eine Saite mehr besitzen, leichter zu spielen.

Die dritte Gattung von Saiten-Instrumenten ist die, deren Saiten durch Tasten in Schwingung gesetzt werden. Ihr Ursprung leitet sich von dem Psalterion oder Tympanum her, einem viereckigen Kasten mit Resonanzboden, auf welchem Drath- und Eisen-Saiten, durch alle Stufen der Tonleiter,

gespannt waren. Der Spieler schlug diese Saiten mit einem kleinen Klöppel. Die Unbequemlichkeit des Spielens ließ bald den sogenannten Clavicord erfinden; er erhielt die Form eines Triangels, und die Saiten wurden durch Tasten, an welchen kleine kupferne Hämmer angebracht waren, berührt.

Später folgte das Clavicitherium, das Virginale, ein Instrument, von dem man fälschlich behauptet, es habe seine Benennung der Königin Elisabeth von England zu Ehren erhalten, denn es existirte bereits 1530. Zu derselben Zeit war indessen schon der Flügel erfunden, welcher die Gestalt unseres Fortepiano's hatte. Zuweilen baute man ihn mit zwei Claviaturen, wovon die eine die Octav der andern enthielt, und die Saiten dieses Instrumentes wurden unmittelbar mit einer Federpose berührt, welche sich am Ende des Stäbchens befand. Das Clavier war ein viereckiger Flügel, nur bedeutend kleiner; war sein Ton sehr sanft, so nannte man es in Frankreich Sourdine. Flügel und Clavier blieben bis zum Jahre 1785 in Gebrauch.

Der oft unangenehme und harte Ton dieser Instrumente hatte schon mehrere Versuche zur Milderung dieser Eigenschaften erzeugt. Schon 1716 hatte Marius in Paris der Academie zwei Flügel vorgestellt, an welchen die Saiten durch Hämmerchen berührt wurden. Zwei Jahre später fabricirte ein Florentiner, Cristoforo, das erste Piano; sein Versuch muß indessen kalte Aufnahme gefunden

haben, denn erst 1760 wurden durch Zumpf in Amsterdam und Silbermann in Deutschland regelmäßige Fabriken von Piano's angelegt, die sich nun immer mehr ausbreiteten. 1776 bauten Erard frères die ersten Piano's in Frankreich, denn bis dahin ließ man sie aus England kommen.

Anfänglich hatten diese Instrumente nur fünf Octaven; in diesem Augenblick enthalten sie sechs und eine halbe Octave. Um den Instrumenten mehr Kraft zu geben, bilden jetzt drei Saiten einen Ton, während man sich früher mit zweien begnügte. Die englischen Piano's haben, den Klang betreffend, lange den Vorzug behauptet; doch baut man jetzt in Frankreich Instrumente, die sich mit ihnen messen können. Die deutschen Piano's und namentlich die Wiener, sind ebenfalls von angenehmen, jedoch nicht starkem Tone, dagegen leicht spielbar.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Saiten-Instrumente, seit ihrer Entstehung, bis zu ihrer jetzigen Vollkommenheit, große Veränderung erfahren haben. Derselbe Fall ist mit den Blase-Instrumenten, so nennt man diejenigen, welche durch das Einhauchen der Luft einen Ton geben.

Sie theilen sich in drei Gattungen: 1) Die Flöten, welche ihren Ton dadurch erhalten, daß man durch ein Loch, welches an der Seite oder perpendiculär zum Instrumente führt, die Luft hineinbläst.

2) Die Rohr-Instrumente.

3) Die Instrumente, welche eines Mundstücks bedürfen, und bei welchen der Ton durch die verschiedenen Bewegungen der Lippen hervorgebracht wird. —

Die Flöten, ihre Form sei welche sie wolle, finden sich bei allen Völkern, die Musik cultivirt haben; die Indier, Egypter und Griechen haben sie seit den frühesten Zeiten. Die Griechen und Römer hatten derer von allen Gattungen, je nachdem sie dieselben für den Dienst der Kirche, in Theatern, oder bei Hochzeiten und Leichenbegängnissen anzuwenden pflegten. Die Flöte, welche mehrere Schläuche hat, und die man noch zuweilen bei wandernden Musikanten sieht, scheint die älteste zu sein, und die Griechen schreiben ihre Erfindung dem Marsyas zu. Ihr folgt die phrygische Flöte, die ein Rohr und drei Löcher hatte. Die Doppel-Flöte, welche zwei Röhre hatte, die sich oben, wo das Mundloch war, vereinigten. Dies Instrument ist das einzige, was vielleicht glauben läßt, daß die Römer und Griechen die Harmonie gekannt, weil nicht angenommen werden kann, daß beide Röhre ihre Töne im Unisono gehabt haben.

Man hat oft gestritten, ob die Griechen und Römer die Quer-Flöte (unsere jetzige große Flöte, bei den Franzosen Flûte traversière) gekannt, oder nicht. Jetzt haben Monumente und Gemmen, die

im Basrelief einen Genius vorstellen, welcher, wie wir in unsern Zeiten die Flöte halten, sein Instrument anlegt, den Streit darüber beendet.

Zu Ludwig's XIV. Zeiten übte man in Frankreich viel auf der Flûte douce, oder sogenannten englischen Flöte. Der Gebrauch der großen Flöte, wie sie jetzt ist (Flûte allemande), schreibt sich aus Deutschland her. Anfangs hatte sie nur sechs Löcher und ein siebentes, das man mit Hülfe einer Klappe öffnete. Die Zahl dieser Klappen ist jetzt bis auf acht gestiegen, und dadurch der Unvollkommenheit mancher Töne abgeholfen. Man verfertigt in Deutschland Flöten mit siebzehn Klappen. Diese schaden indessen dem Klange des Instrumentes. Der natürliche Ton der Flöte ist D, was aber durchaus nicht hindert, daß sie in allen andern Tönen geblasen werden kann. Bei der Militair- und auch bei der Harmonie-Musik bedient man sich zuweilen einer kleinen Gattung Flöten, die in Es und F stimmen. Im Orchester existirt ebenfalls eine kleine Flöte, die man Piccolo-Flöte nennt und die zuweilen gute Dienste thut; sie steht um eine Octave höher, als die große Flöte, wird aber von den Componisten der neueren Schule oft gemißbraucht.

Die Flöten werden meistens von Buchsbaum- oder Ebenholz gemacht. Der Uebelstand, daß das Holz leicht warm und der Ton dadurch zu hoch wird, hat Veranlassung gegeben, daß man den

Versuch mit Kristall-Flöten gemacht hat. Ihre Schwere, bei ihrer leichten Zerbrechlichkeit, hat indessen ihrer Verbreitung geschadet.

Von den Flöten, welche durch Aufsetzung eines Mundstücks ihren Ton erhielten (Schnabelflöten), ist nur das Flageolett geblieben, das bei der Tanzmusik angenehmen Effekt macht. Mit Hülfe einiger Klappen hat man es jetzt ziemlich vervollkommnet.

Von allen Rohr-Instrumenten, deren man sich zu verschiedenen Epochen bedient hat, ist nur die Hautbois, das englische Horn, das Clarinett und der Fagott beibehalten worden.

Das älteste von ihnen ist die Hautbois, denn sie erscheint bereits Ende des sechszehnten Jahrhunderts. Dazumal roh und hart im Tone, hat man sie in letzterer Zeit sehr vervollkommnet. 1690 erhielt sie Klappen. Namentlich haben die Besozzi durch ihr Talent auf diesem Instrumente viel zu seiner Verbesserung beigetragen. De Lüsse fügte im Jahre 1780 dem Instrumente noch eine Klappe zu.

Der Ton der Hautbois ist eines besonders schönen Ausdrucks fähig, es liegt in ihr mehr Accent, als in der Flöte, und so klein, wie sie ist, dringt sie oft durch die ganzen Massen des Orchesters durch. Vor vierzig Jahren war es vorzüglich bei den Componisten in Ansehen, und wurde als Oberstimme gebraucht. Es dient auch gleichzeitig als Solo-Instrument.

Das englische Horn ist nicht richtig durch seinen Namen bezeichnet, indem es eigentlich der Alt der Hautbois ist. Seine Dimensionen sind indessen größer, so daß man ihm, um seine Spielart zu erleichtern, eine krumme Form gegeben hat. Es steht um eine Quinte tiefer, als die Hautbois; sein Ton ist klagend, und in langsamen Bewegungen auch der Begleitung von Romanzen angemessen. Vor sechszig Jahren kannte man es noch nicht.

Der Fagott wurde 1539 durch einen Canonicus zu Pavia, Namens Afranio, erfunden. Die Italiener nennen das Instrument Fagotto, weil es gleichsam aus mehreren Stücken Holz als Bündel in Art der Fasces gefügt, zusammengesetzt ist. Es enthält drei Octaven; seine tiefste Note ist das tiefe B, und es steigt bis B empor.

Dies Instrument ist noch großer Verbesserungen fähig, und manche Töne auf ihm sind so falsch, daß nur die Geschicklichkeit des Bläsers sie leidlich anzugeben vermag. Fast alle seine Baßtöne sind gegen die hohen zu tief. Die Klappen hat man bis auf funfzehn vermehrt, ohne allen Uebelständen abgeholfen zu haben. 6)

Diese gerügten Fehler sind um desto unangenehmer, als der Fagott, indem er bald als Baß- bald als Tenorstimme in der Harmonie gebraucht

---

6) Zu bemerken ist hierbei, daß der Fagott dasjenige Instrument in Frankreich ist, welches am wenigsten cultivirt dasteht. C. Bl.

wird, eines der nothwendigsten Instrumente des Orchesters ist. Im Tutti ist seine Wirkung bedeutender als beim Solo, weil sein Ton etwas Trauriges und Einförmiges hat.

In Deutschland bedient man sich öfters eines Contra-Fagotts. Dieser steht eine Octave tiefer, als der gewöhnliche Fagott, und erfordert viel Kraft von Seiten des Bläsers. Nur gehaltene Töne sagen diesem Instrumente zu.

Das Clarinett ist ein neueres Instrument als Hautbois und Fagott, denn es wurde erst im Jahr 1690 von dem Instrumentenmacher Denner in Nürnberg erfunden. Anfangs hatte es nur eine Klappe, und wurde, seiner vielen Mängel wegen, selten angewandt. Die Schönheit seines Tons verdoppelte den Fleiß der Künstler, um den Mechanismus des Instrumentes zu erweitern, bald erhielt es fünf Klappen, und im Jahre 1787 die sechste, und in diesem Augenblick ist ihre Zahl auf vierzehn gestiegen. Einigen Tönen fehlt indessen dennoch Reinheit und Klang; es geht dem Clarinett wie dem Fagott, beide müßten nach besseren akustischen Grundsätzen umgeformt werden.

In der Ausführung bieten sich dem Bläser insofern Schwierigkeiten dar, als dasselbe Instrument nicht in allen Tonarten geblasen werden kann. Tonarten mit vielen Kreuzen erheischen ein besonderes Clarinett, eben so die, in welchen mehrere B sich vorfinden. Um darüber ins Klare zu kommen,

muß man wissen, daß, je kürzer das Rohr oder die Röhre (Tubus) des Blase-Instrumentes ist, desto höher sein Ton wird, und umgekehrt, je länger — desto tiefer gestaltet sich der Ton.

Wenn man also das Clarinett so verlängert, daß durch diese Ausdehnung der Ton, der früher C klang, jetzt, nachdem das Instrument auseinandergezogen ist, als B erklingt, so bleibt für den Bläser, in Hinsicht des Mechanismus, der Ton C, und er spielt die Stellen in C-dur, während sie als in B-dur gesetzt, dem Ohre erklingen. Daher kommt der Ausdruck: Clarinett in B, in C, oder in A.

Im Jahr 1757 wurden die ersten Clarinetten in das französische Orchester eingeführt. Sie wurden in diesem bald eben so heimisch, als in den Militair-Musiken, wo sie unentbehrlich sind. Der Ton des Instrumentes ist voll, weich, und dem jedes andern Instrumentes unähnlich, namentlich in den tieferen Stellen. Bei der Militair-Musik hat man auch Es- und F-Clarinetten, die einen hellen, durchdringenden Ton haben. Auch giebt es Clarinetten, die eine Quinte tiefer, als die gewöhnlichen, stehen, man nennt sie Bassett-Hörner. 7)

Die dritte Gattung von Blase-Instrumenten sind die, welche vermöge eines Mundstücks ihren Ton erhalten, als: Horn, Trompete, Posaune,

---

7) Sie verhalten sich zur Clarinett, wie das englische Horn zur Hautbois, und stimmen in F. C. Bl.

Serpent ꝛc. Alle Jagdstückchen wurden sonst in Opern durch Jagdhörner, die mehrere Löcher hatten, geblasen. Man gab ihnen den Namen Zinken (cornet à bouquin).

Erst 1680 ward das Waldhorn in Frankreich erfunden, diente aber anfänglich nur zu dem, worauf sein Name, mit Beziehung auf die Jagd, gilt. In Deutschland ward es ausgebildet und zur Harmonie-Musik verwendet. 1757 wurde es in Frankreich in das Orchester genommen. Anfangs waren seine Töne sehr beschränkt, aber 1760 entdeckte ein Deutscher, Namens Hampl, daß man die Zahl der Töne durch eine Bewegung mit der Hand, wodurch man das Schallstück bald schließt, bald öffnet, sehr erweitern könne. Haltenhoff, ebenfalls ein Deutscher, verbesserte, was sein Vorgänger begonnen, und von dieser Zeit an schreibt sich das Studium, welches bedeutende Künstler diesem Instrumente widmeten.

In der Natur des Horns liegt es, daß es nur wenige Töne rein und stark angeben kann; die andern, mit der Hand künstlich hervorgebrachten Töne sind viel dumpfer. Man nennt sie gestopfte Töne (sons bouchés).[8]) Da indessen diese gestopften Töne nur zu oft vorkommen, hat man Bogen erfunden, die, in der Mitte des Instruments angebracht, durch ihre vielfachen Krümmungen den Lauf

8) Die im Horne selbst natürlich liegenden Töne heißen Principal-Töne.

des Tones entweder verlängern oder verkürzen, nach welchem Princip, ähnlich wie bei dem Clarinett, der Ton entweder höher oder tiefer wird, während der Ansatz des Bläsers derselbe, und die Art, wie er den Ton hervorbringt, dieselbe bleibt. Wenn der Hornist C bläst, so kommt es auf die Form des Bogens an, ob dieser Ton als B, D, oder E erklingen soll.

Dieses Mittel würde den Intonationen des Componisten ganz genügen, wenn die Schnelligkeit der Modulationen dem Hornisten erlaubte, so schnell auch mit dem Wechseln der Bogen zu folgen. Diesem Hinderniß hat nun Stölzel durch eine Art Stempel, vermöge dessen er die nöthige Luft des Horns, mit der der beigefügten Bogen in Verbindung setzte, abzuhelfen gewußt. Diese wichtige Entdeckung ist indessen noch nicht allgemein eingeführt worden.

Das Horn ist, vermöge des verschiedenen Ausdrucks, dessen es fähig, ein köstliches Instrument. Zartheit und Kraft vereinen sich in ihm, und als Solo-Instrument, wie zur Füllung im Orchester, gleich brauchbar, muß es doch von dem Componisten gekannt sein, wenn er den möglichen Nutzen von ihm ziehen will.

Die Trompete ist der Sopran des Horns, denn sie steht in ihrer Stimmung gerade um eine Octave höher, als dieses. Weit beschränkter als das Horn, weil diesem Instrumente die gestopften Töne

fehlen, vermehrt es doch bei gewissen Gelegenheiten den musikalischen Effekt auf höchst bedeutende Weise. Sein Ton ist silberheller, durchdringender, als der des Hornes, und in Hinsicht der Wirkung durch nichts zu ersetzen, namentlich wenn beide Trompeten zugleich angeben.

Man kannte sonst keine andere, als Kavallerie- oder Regiments-Trompeten. Durch die Gebrüder Braun kamen aus Deutschland im Jahre 1770 verbesserte Trompeten auch zu uns herüber, und verdrängten die früheren aus dem Orchester. Anfangs dieses Jahrhunderts führte man kleine Trompeten, fast in Form eines kleinen Hornes, ein, man kam aber bald davon zurück und bediente sich der ersteren wieder.

Die Veränderung der Tonart bewerkstelligt sich auf der Trompete auf eben dieselbe Art, wie beim Horn, nämlich durch zuzusetzende oder abzunehmende Bogen.

Man hat auch diesem Instrumente größere Ausdehnung und Vollkommenheit geben wollen, und ein Engländer führte die sogenannten Klappen-Trompeten ein, allein der Erfolg entsprach insofern nicht, als der Ton der eigentlichen Trompete litt, und ein ganz anderes Instrument dadurch zum Vorschein kam. Der Erfinder nannte dies Instrument Hornbugle [9]). Bei

9) Es sind die den Deutschen bekannten Kenthörner.

der Militair-Musik thun sie gute Dienste, und Rossini hat sie im ersten Acte seiner „Semiramis" glücklich benutzt.

Diese Klappen-Trompeten führten noch weiter, und man wandte sie in verschiedenen Stimmungen, als für den Alt, Tenor und Baß an. Man gab ihnen den Namen Ophicleiden [10]).

Die Posaune ist eines derjenigen Blech-Instrumente, welche vermittelst eines Bogens, der von dem Bläser bald lang oder kurz gezogen werden kann, im Stande ist, alle Töne offen und frei und mit Kraft anzugeben.

Dies Instrument theilt sich in die Alt-, Tenor- und Baß-Posaune. Ihr Ton ist härter und greller, als der der Tenor- und Alt-Hörner, aber ihre Wirkung dagegen ganz anderer Art. [11])

Der Ton auf allen diesen Instrumenten geschieht durch ein concaves Mundstück, gegen welches man die Lippen mehr oder weniger hart anlegt, den Athem hineinbläst, und die Note mit einem Zungenschlag markirt. Nicht bloß Uebung, auch natürliche Disposition gehört zur Ausführung, und es giebt Personen, deren Lippen so gebaut

---

10) In Deutschland ist ihre Benennung verschieden; man nennt sie Tenor- und Alt-Hörner, oder Tenor- und Alt-Trompete. C. Bl.

11) Die Posaunen sind in Frankreich auch noch nicht cultivirt genug, denn nicht bloß die starken Töne sind ihnen eigen, sondern eben so gut die sanften. C. Bl.

sind, daß sie Mühe und Fleiß vergeblich anwenden würden.

Diesem bereits Angeführten muß man nun noch den Serpent anschließen, ein rauhes Instrument, das unsere Ohren in den Kirchen ermüdet[12]), aber in der Militairmusik gute Dienste thut. Edme Guillaume, Kanonikus in Auxerre, erfand ihn im Jahr 1590. Seine Bauart ist durchaus mangelhaft, ein großer Theil seiner Töne falsch, und neben den stärksten Tönen liegen gleich die schwächsten. Seine Verbannung aus den Kirchen würde von einem Fortschritte zeugen, den der gute Geschmack gemacht hätte.

Das größte, imposanteste aller Wind-Instrumente, und im schönsten Effekte das reichste, ist die Orgel. Nenne man sie eine Maschine, mag sie es sein, aber in welcher Art? Wie man sie auch classificiren mag, sie bleibt eine der herrlichsten Erfindungen des menschlichen Geistes.

Einige Stellen in alten Schriftstellern, namentlich im Vitruvius, haben den Sammlern und Commentatoren, welche das, was jene Schriftsteller unter hydraulischer Orgel [13]) verstanden haben wollten, zu erläutern strebten, eine wahre Tortur

12) Die Choräle und die Litaney der Priester wird mit ihm begleitet; überhaupt unterscheidet sich in dieser Hinsicht der Ritus der gallikanischen Kirche sehr von dem der römischen.
C. Bl.

13) Deren Erfindung dem Ctesibius, einem Mathematiker, der unter Ptolomäus lebte, zugeschrieben wurde.

angelegt. Alle diese Commentare waren indessen nur Beweise, wie sehr man irrte, denn der Mechanismus der hydraulischen Orgel ist uns unbekannt geblieben. Was den der pneumatischen Orgel, d. h. der, welche durch Wind in Bewegung gesetzt wird, betrifft, so ist diese wahrscheinlich nichts anders gewesen, als die jetzige Sackpfeife oder der Dudelsack der Schotten und Auvergnaten, wenn gleich einige, übrigens dunkle, Stellen alter Schriftsteller zu dem Glauben verleiten könnten, sie sei von den Alten bereits vollkommen gekannt worden.

Die älteste Orgel, deren man in früheren Zeiten erwähnt, ist die, welche Kaiser Constantin im Jahre 757 Pipin, dem Vater Karls des Großen, sandte. Sie erhielt ihren Platz in Compiegne, in der Kirche Sainte Corneille. Sie war klein und konnte getragen werden, wie die, welche ein Araber (Giafar mit Namen) Karl dem Großen, von Seiten des Kalifen von Bagdad überbrachte.

Ein venetianischer Priester, Gregorius, scheint der erste gewesen zu sein, welcher in Europa eine Orgel verfertigt hat. Im Jahre 826 ertheilte ihm Ludwig der Fromme den Auftrag, eine Orgel für Aachen zu bauen. Die Fortschritte, in der Art sie zu verfertigen, gingen nur sehr langsam, und erst im vierzehnten Jahrhundert begannen diese bemerkbarer zu werden. Franz Laudino, dessen wir schon früher erwähnten, trug viel zu

ihrer Vervollkommnung bei, und im Jahre 1740 erfand ein Deutscher, Namens Bernard, das Pedale.

Die Orgel ist aus mehreren Pfeifen zusammengesetzt, deren einige von Holz, andere ein Mixtum von Blei und Zinn sind. Sie sind, was ihre Oeffnung betrifft, theils wie die Clarinetten, theils auch so gebaut, daß sie der Ventilklappen bedürfen. Die Luftlöcher sind so gestaltet, daß sie mit den sogenannten Windladen in Berührung kommen. Große Blasebälge vertheilen den Wind in die verschiedenen Pfeifen. Mit jedem Pfeifenrang correspondirt eine Linie von Holz, welches, egal mit den Löchern der Windlade, eben so viele Luftlöcher hat. Diese nennt man das Register, und dies Register kann durch den Spieler leicht in Bewegung gesetzt, d. h. bald herunter- und bald angezogen werden. Im ersteren Falle kann der Wind, der im Register ist, nicht in die Pfeifen dringen, im letzteren Falle aber, wo es angezogen ist, steht es in direkter Verbindung mit den Orgelröhren. Wenn der Organist alsdann die Taste niederdrückt, zieht diese durch ein Stäbchen die Klappe auf, welche nach der Pfeife führt, und diese giebt den Ton, welcher der Note gehört. Die Bildung der Pfeifen, die Art und Weise, wie die Luft in ihnen sich schwingt, bringt die unendliche Verschiedenheit ihrer Töne hervor.[14]) Der Register

14) Die ganze, ausführliche Beschreibung einer Orgel, die Herr Fetis hier giebt, wird man mir gern erlassen, da das

sind verschiedene, und eine Orgel hat deren mehr, als eine andere. Man hat Flöten-Register rc. Sind alle Register angezogen, so gebraucht man den Ausdruck: „Für's volle Werk," und so weiter nach ihren Abstufungen; „für ein oder zwei Claviere und Pedale," „für ein oder zwei Manuale," „mit sanften oder mit starken Registern rc."

In der Regel hat eine Orgel vier bis fünf Claviaturen und ein Pedale. Die erste Claviatur gehört einer kleinen Orgel an, welche man Positiv nennt. Die zweite Claviatur gehört der großen Orgel, die dritte den Soli's, die vierte den sanften Tönen, zuweilen Echo genannt. Das Pedale ist dem Basse, in dem Falle, daß der Organist seine linke Hand zu Ausführung von Mitteltönen bedarf.

Man hat lange Zeit bedauert, daß die Orgel, in Betreff des Ausdrucks, noch so viele Mängel besitze, d. h. daß es nicht gut möglich sei, den Ton gradatim steigen und sinken zu lassen. Sowohl deutsche als englische Orgelbauer haben durch ein Pedale eine Maschine erfunden, welche den Ton selbst bald freier, bald eingeengter erklingen ließ, aber die Wirkung entsprach nicht den Erwartungen, und hatte eher Aehnlichkeit mit einem langen Gähnen.

Vor der Revolution hatte S. Erard ein Piano erfunden, dessen Ton durch den Druck des Fingers

---

Instrument bei uns hinlänglich bekannt, und in jeder Dorfkirche zu finden ist. C. Bl.

auf der Taste noch eine neue Vibration erhielt; er würde noch weiter gekommen sein, wenn die Zeitumstände nicht ungünstig eingewirkt hätten. Grenié hat endlich ein Pedale erfunden, das durch den Druck des Fußes geeignet ist, den vorhandenen Ton stärker oder schwächer zu bilden, und bereits bei kleinen Orgeln, hernach im Conservatorium, und zuletzt in Sacré coeur, die glücklichsten Versuche, welche für die Vollkommenheit solcher Orgeln sprechen, gemacht. Erard hat diese Vollkommenheit auf den höchsten Gipfel gesteigert, indem er auch die Claviaturen für den Druck des Fingers empfänglich gemacht hat, und die Orgel, welche er für die Kapelle des Königs gebaut, liefert den schönsten Beweis dafür.

Die berühmtesten Orgelbauer in Frankreich sind: Dallery, Cliquot, Erard und Grenié. In Italien: Azzolino, Eugene Bivoldi, Ramai, Serrassi zu Bergamo, Nanchini und sein Schüler Callido. In Deutschland: Johann Scheibe, Gottfried Silbermann, Johann Jacob und Michel Wagner, Schrötker, Ernst Marx, Gabler, Tauscher und der Abt Vogler. Der Letztere hat sich durch ein System, die Orgel zu vereinfachen, ausgezeichnet; er hat dies Instrument von einer Menge unnützer Nebendinge befreit. [15])

15) In Deutschland möchte man doch nicht ganz diese Meinung theilen. C. Bl.

Die kleinen Drehorgeln und Leiern der herumziehenden Musikanten sind nach Verhältniß wie die großen Orgeln construirt. In den letzten Zeiten hat man dadurch, daß man den Wind einzupressen verstand, einem ganz neuen Instrumente das Dasein gegeben. Die Luft drängt sich durch ein kleines Mundloch, welches sich gradatim, mit metallnen, sehr dünnen Stäbchen garnirt, öffnet, diese dünne Klingen vibriren, je nachdem der Luftzug sie stärker oder schwächer berührt. Diese Instrumente sind in Deutschland erfunden worden, und man nennt sie Physharmonika, auch Elodion. In einem Saale sind sie von vielem Effekte, und stehen eigentlich, ihrer Natur nach, mit der bekannten Harmonika in Verbindung. Diese Letztere ward zuerst durch einen Irländer, Namens Pukeridge, welcher auf die Idee kam, Glasscheiben mit Hülfe des Wassers abzustimmen, eingeführt. Franklin vervollkommnete diese Glasscheiben in Hinsicht der Reinheit des Tones, und in dieser Gestalt kam sie nach Europa, wo ihr erster Ruf durch das Spiel der Demoiselles Davis, zweier Engländerinnen, begründet wurde. Später bediente man sich auch gläserner Glocken, welche sich um eine eiserne Axe drehten, und lederne Dupfbällchen, vermittelst einer Claviatur in Bewegung gesetzt, vertraten die Stelle der Finger, womit man sonst unmittelbar das Glas berührte. Dies Instrument ist Personen von schwachen Nerven sehr gefährlich. Dieser Harmonika

folgte der Clavicylinder, den Chladni im Jahr 1806 in Paris zum ersten Mal hören ließ. Der Erfinder hat das Geheimniß seiner Bauart nicht mitgetheilt, man glaubt indessen, es bestehe aus Metall-Cylindern, welche durch Bogen berührt werden, die mit der Claviatur in Verbindung stehen.

Wir kommen jetzt zur letzten und unwichtigsten Instrumentengattung, zu den sogenannten Schall-Instrumenten. Daß diese bei den Alten bereits existirt haben, unterliegt gar keinem Zweifel. Einige dieser Instrumente tönen, andere schallen bloß, das heißt: sie geben ein unbestimmtes Geräusch.

Zu den ersteren gehörte bei den Alten ein längliches Oval von Kupfer, mit Metallstäbchen durchkreuzt, die mit einem Stäbchen geschlagen wurden; dann die Cymbalen, welche in Form zweier Becken gegen einander geschlagen wurden, und eine Art Schellen. Unter den übrigen Schall-Instrumenten bemerkt man auch ein Tambourin, dem noch jetzt existirenden vollkommen ähnlich.

Die neuere Musik bedient sich ebenfalls einer großen Menge dieser Schall-Instrumente. Der Triangel, welcher seiner Form den Namen verdankt. Er ist von Stahl, und wird mit einem eisernen Stäbchen geschlagen. Die Cymbalen, oder türkische Becken, welche namentlich in China am besten fabricirt werden. Beide Instrumente gehörten sonst dem Militair ausschließlich, doch hat man sie in der letzten Zeit, und leider nur zu

häufig, auch ins Orchester gebracht. Hernach die Pauken (Timballes oder Timpani), welche sich von den übrigen dadurch auszeichnen, daß man sie stimmen kann. Sie haben die Form eines Kessels, über welchen ein Fell gespannt wird, dem man durch Schrauben, die man anziehen und nachlassen kann, den Ton giebt, welchen der Componist vorgeschrieben hat. Sie stimmen entweder in der Quinte, oder Quarte. Doch leiden diese Fälle Ausnahmen, man kann sie auch in Terzen und Secunden stimmen, und ein geübtes Ohr wird leicht unterscheiden, ob diese Stimmung rein und mit Sorgfalt geschehen ist, oder nicht.

Den Pauken schließt sich die Trommel, eigentlich nur für Militair-Musik bestimmt, an. Sie theilt sich in zwei Classen: Die große und die kleine Trommel. [16])

Ehe ich diesen Abschnitt schließe, muß ich noch der Bogen-Claviere und der melographischen Piano's erwähnen. Seit länger als einem Jahrhundert hat man sich bemüht, den Clavieren die Eigenschaft des Aushaltens der Töne geben zu wollen. Ein Instrumentenmacher in Paris versuchte, im Jahr 1717, ein Clavier, welchem er den Namen Clavecin vielle gab, zu bauen. Es hatte in der Form etwas

---

16) Ihre Form ist zu bekannt. Die große Trommel heißt in den französischen Partituren: Grande caisse, bei den Italienern: Tamburo grande. C. Bl.

Leierartiges, statt der Bogen verrichtete ein Rad ihre Dienste, und es wurde zu damaliger Zeit von der Akademie angenommen. Lange Zeit blieb diese Erfindung unbenutzt, bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die italienischen Journale von einem Claviere sprachen, das aus Darmsaiten bestand, welche durch Haarbogen gestrichen wurden, und in Mailand, von einem gewissen Gerli gearbeitet, selbst in den Kirchen gebraucht wurde.

Bei der Ausstellung der Erzeugnisse der Industrie, welche im Jahr 1806 bei den Invaliden statt fand, stellte der Instrumentenmacher Schmidt in Paris ein Instrument auf, welches die Form eines oblongen Kastens hatte. An dem einen Ende desselben war die gewöhnliche Claviatur eines Piano, und eine zweite am andern Ende, die kleine Cylinderbogen, welche Darmsaiten berührten, in Bewegung setzte. Der Ton indessen hatte leider etwas Leiermäßiges. Zu den andern Versuchen gehören: Das Orchestrino, von Pouleau, im Jahre 1810, das zwar angenehm, aber zu schwach im Tone war. Derselbe Fall war mit dem Piano sostenante des Mott aus Brighton, und des Plectroeuphon von Gama aus Nantes, im Jahr 1828. Den Preis endlich hat das Polyplectron des Herrn Dietz erhalten, welches, durch die Aehnlichkeit seines Tones mit den verschiedenen Gattungen von Bogen-Instrumenten, die angenehmsten und seltensten Effekte hervorbringt.

Die Idee, ein Piano zu erfinden, welches geeignet wäre, die Improvisationen der Componisten zu erhalten, hat mehrere berühmte Mechaniker lange Zeit beschäftigt. Ein Engländer, Creed, war der erste, der im Jahre 1747 einen Tractat über die Möglichkeit einer solchen Maschine, die er darthun wolle, schrieb. Ein Mönch, Engramelle, soll im Jahre 1770 wirklich ein solches Werk gebaut haben, das den Erwartungen vollkommen entsprochen. Die näheren Erklärungen darüber dienen aber mehr zur Verwirrung als Erläuterung desselben, und im Jahre 1747 schrieb ein Justizrath Ungher in Braunschweig einen Tractat, in welchem er sich die Erfindung des Engländers Creed aneignete und behauptete, vor ihm bereits eine solche Maschine verfertigt zu haben.

Im Jahre 1827 hat Herr Carreyre der Akademie der schönen Künste ein Piano melographe vorgestellt, welches durch ein Uhrwerk, das von einem Cylinder zum andern eine dünne Bleiklinge rollen ließ, auf welcher sich die Schläge der Tasten eindrückten, so weit führen sollte, daß diese Zeichen hernach, mittelst einer Erklärungs-Tabelle, in Noten umgewandelt werden könnten. Eine Commission ward ernannt, aber die Stille, die über diese Erfindung herrschte, sprach nicht für ihren Erfolg. Ein gleiches Schicksal hatte Baudouin's ähnlicher Versuch, es bleibt also denkenden Köpfen in dieser Hinsicht noch ein weites Feld offen.

Diese Auseinandersetzung der Instrumente setzt den fruchtbaren Erfindungsgeist des Menschen in das hellste Licht. Wird Alles so bleiben? Man sollte meinen ja — doch steht das Weitere zu erwarten. Die verdienstvollsten Männer, welche sich mit dem Instrumentenbau beschäftigten, haben ihn zwar nach strengeren theoretischen Principien vervollkommnen wollen, aber die Praxis stellte ihnen Hindernisse entgegen, mögen diese nun das Resultat uns unbekannter Gründe, oder eines Mangels an Vorsicht gewesen sein. Zum Beispiel die Principien der Resonanz der vibrirenden Oberflächen der Violinen und Bässe sind mehr das Werk willkührlicher Schlüsse, als die der Vernunft, aber in Anwendung dieser Principien ist man noch nicht so weit gekommen, bessere Instrumente zu bauen, als die, welche man nach den Regeln verfertigt, deren Ursprung uns unbekannt geblieben. Dasselbe gilt von den Piano's, und die Zukunft wird manches, uns bis jetzt Dunkle, vielleicht aufklären.

---

## Dreizehnter Abschnitt.
## Von der Instrumentation.

Die Instrumentation ist die Kunst, die Instrumente auf das Zweckmäßigste zu Erreichung des

bestmöglichsten Effektes anzuwenden. Diese Kunst kann sich mit der Zeit erlernen, doch erfordert auch sie, wie alle andern Zweige der Musik, natürlichen Sinn, ein Vorgefühl ihrer verschiedenen Verbindungen. Der Componist würde nicht im Stande sein, eine Partitur (d. h. eine Vereinigung aller einzelnen musikalischen Theile zu einem Ganzen) zu schreiben, wenn er nicht, in Gedanken, die verschiedenen Klänge der Instrumente und das Resultat ihrer Verbindungen zu beurtheilen verstünde. Oft erhält vielleicht der Componist Effekte, an welche er nicht gedacht, oft vielleicht nicht die erwarteten, aber im Allgemeinen erreicht er doch stets den Zweck dessen, was er sich vorgenommen.

Die Fähigkeit im Schreiben, ein ganzes Orchester in seinem Inneren zu hören, ist wahrlich keins der geringsten Wunder der Musik, und doch muß diese der Musiker, der diesen Namen verdient, in dem Grade besitzen, daß Stimme des Sängers, der Chor, die Harmonie, der Effekt der Instrumente während des Componirens in ihm wiederklingt. Wem diese Fähigkeiten abgehen, wird immer nur unvollkommner Musiker sein. Zu dieser Klasse gehörte Gretry, welchem man wahrlich weder dramatischen Ausdruck noch Melodie absprechen kann, der aber zu wenig Musiker war, um harmonisch ein Ganzes gefühlt zu haben. Anders verhält es sich mit Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini ꝛc., die

hierin niemals geirrt haben. — Eine materielle Kenntniß der Instrumente, d. h. von dem, was in der Natur derselben liegt, was sie mit Leichtigkeit ausführen können, ist dem Componisten nicht minder nützlich. Diese Kenntniß erwirbt sich durch das Studium der Partituren, oder durch Unterricht bei einem guten Meister, oder durch eigne Uebung der Instrumente selbst. Je zweckmäßiger ein Componist für ein Instrument schreibt, oder besser, je spielbarer, desto schöner wird die Ausführung klingen.

Einzelne Fälle ausgenommen, bedient man sich selten eines Blase-Instruments allein, in der Regel wirken sie zusammen, d. h. zwei Clarinetten, zwei Hautbois, zwei Fagotts 2c. Die Zahl der Hörner steigt öfters auf vier. Bei kräftigen Stellen unterstützt man die Hörner durch Trompeten. Die Baß-Posaune wird selten allein gebraucht, öfter im Verein mit der Alt- und Tenor-Posaune. In der Regel werden folgende Blase-Instrumente bei einer Ouvertüre angewendet: Zwei Flöten, zwei Hautbois, zwei Clarinetten, zwei oder vier Hörner, zwei Fagotts, drei Posaunen, zwei Trompeten und ein Paar Pauken. Die Saiten-Instrumente bestehen aus einer ersten und einer zweiten Violine, einer Bratsche, Violoncell und Bässen. Die Zahl der Violinen und Bässe wird verhältnißmäßig vermehrt.

Mozart und Haydn wechselten im Gebrauche der Blase-Instrumente, setzten Tonstücke, wo sie

nur Hautbois und Hörner anwendeten, andere, wo sie nur Flöten und Clarinetten schrieben, dann wieder Musikstücke, wo sie den ganzen Reichthum des Orchesters entfalteten, und so entstanden aus diesem Wechsel die schönsten und höchsten Effekte. In der neuen Schule sind fast bei jedem Tonstücke alle Effekte vereinigt. Wenn auf der einen Seite ein gewisser Glanz und Fülle gewonnen wird, schleicht sich doch auf der anderen die Uebersättigung ein. Das Ohr, einmal daran gewöhnt, findet alles Andere schwach, wie der Gourmand die feinsten und mit Gewürz überfüllten Speisen den einfachen, derben Nahrungsmitteln vorzieht.

Die Begleitung einer guten Musik beschränkt sich nicht immer darauf, bloß dem Gesange untergeordnet da zu stehen, oft bildet sie, einen eigenen Gang einschlagend, eine Nebenmelodie, die, im Verein mit der ersten, sehr befriedigend für das Ohr wirkt, namentlich für den Kenner, der bei solchen Stellen ein doppeltes Vergnügen empfindet. Oftmals wird die Begleitung zur Hauptsache, und die Singstimmen dienen als Begleitung, wie dies bei allen Buffo-Arien der Italiener der Fall ist, und auch bei den Chören bemerkbar wird.

In diesen Tonstücken ist es nothwendig, daß die Begleitungs-Melodie angenehm und graziös erscheint, wie dies bei allen Werken Mozarts und Cimarosa's gefunden wird. Bei den

Franzosen zeichnet sich Boieldieu in dieser Hinsicht aus.

Die Blech-Instrumente, als Hörner, Trompeten, Posaunen ꝛc., hatten früher nicht ihre jetzige Wichtigkeit. Mehül und Cherubini haben sie bedeutender hervortreten lassen, und Rossini hat diese Revolution vollendet, indem er mit ihnen Effekte hervorbrachte, an welche man vor ihm gar nicht gedacht hat. Noch sparsamer von ihm angewendet, würde die Wirkung größer sein.

Wenn man einen Blick auf unsere jetzige Art zu instrumentiren wirft, so drängt sich einem die folgende Frage auf: „Abgesehen von der Schöpfungskraft des Genie's, was wird man jetzt vornehmen, um den einmal eingeschlagenen Weg zu verfolgen. Glaubt man, noch größere Effekte zu erhalten, indem man den Lärm noch vermehrt?"

Nein: Dieser Weg verbietet sich von selbst, so lange bis man nicht etwa größere Instrumente, als die jetzigen, erfindet. Endlich wird man auch des größten Spectakels überdrüßig; auf der andern Seite hingegen wird es eine unabsehbare Mühe kosten, das Publikum zur Einfachheit Paesiello's und Cimarosa's zurückzuführen, denn um diesen Rückweg zu bezeichnen, bedarf es eines größeren Genie's, als es bedurfte, um uns dahin zu bringen, wo wir jetzt stehen. Was soll also geschehen? Hier folgt, was ich darüber denke.

Abwechselung liebt man in der Kunst am meisten, das ist erwiesen. Anstatt ein neues System für jedes Tonstück zu wählen, schlag' ich vor, diese Abwechselung in die Instrumentirung zu legen, um von dem Orchester den möglichst besten Effekt zu ziehen.

Die Opern des siebzehnten Jahrhunderts haben zur Begleitung nur Violinen, Bratschen und Bässe. Anfang des achtzehnten Jahrhunderts fügte man Hautbois und Flöte dazu. So stieg man damit, bis man in unsern Tagen keine Arie, kein Duett mehr hört, ohne in einem solchen Tonstück nicht auch zugleich alle Instrumente kennen zu lernen, die sich jetzt im Orchester finden.

Man fange also das Aenderungssystem im Orchester an, und gebe durch Abwechselung der anzuwendenden Instrumente jeder Arie, jedem Musikstücke eine eigene Physiognomie. Man versuche eine Arie bloß mit der Begleitung von Saiten-Instrumenten, freilich nicht auf die gewöhnliche Weise, man theile diese Saiten-Instrumente, verdoppele die Harmonie, gebe dem einen Theile eine Cantilene, während der andere pizzicato accompagnirt; warum versucht man es nicht verhältnißmäßig so mit den Flöten und Clarinetten, den Hörnern, Trompeten und Posaunen? Ich bin der Meinung, daß eine solche Maaßregel sich nicht allein auf Arien, sondern auf den Raum ganzer Scenen anwenden läßt. — Sollte man auf diese Art nicht neue dramatische Wirkungen erhalten?

Man wird einwenden: „In allem diesem liegt kein Genie.“ Das ist wahr, und wohl ihm, daß dem so ist. Denn gäbe es bestimmte Verfahrungsarten, nach welchen eine gute Musik zu schreiben wäre, so wäre sie keine Kunst mehr. Aber warum soll man nicht dem Genius, ohne welchen nichts zu unternehmen, alle Quellen, welche die Erfahrung und das Nachdenken finden ließ, anbieten. Man beschränke Mozart und Rossini auf ein Quartett des Pergolese, sie werden, ohne freilich die energischen Effekte, welche die Welt jetzt an ihnen bewundert, hervorzurufen — sicher einen schönen Gesang und liebliche Harmonieen zu finden wissen.

Könnte man wohl die Existenz des „Don Juan“ und des „Moses“ bloß mit Violinen und Bässen voraussetzen? Die herrlichen Effekte dieser Oper sind in einem stark besetzten Orchester und in dem Geist zu suchen, der dies Orchester zu benutzen verstand. Die Meister der älteren Schule haben indessen auch mit geringeren Hülfsmitteln schöne und große Wirkungen, wenn gleich anderer Art, hervorgebracht, darum verschmähe man kein Mittel, sondern versuche Alles — das Uebrige, das Wie? ist Sache des Talents.

Alle Welt wird bemerkt haben, daß in einer Oper vierstimmige Musikstücke, ohne Begleitung, am meisten gefallen — nichts natürlicher, sie sind Ausnahmen von der Regel, eine Veränderung der Mittel, die dem Componisten zu Gebote stehen.

Man nehme dies Verfahren als Basis zu einer neuen Instrumentirung, und die Uebersättigung, die man beim Schlusse auch der schönsten Oper empfindet, wird gewiß verschwinden.

---

## Vierzehnter Abschnitt.

### Von der Form der Gesang- und Instrumentalstücke.

---

Die Vocal- und Instrumental-Musik hat verschiedene Bestimmungen, und aus ihnen entspringt ihre Form. Vier Haupt-Eintheilungen lassen sich solchergestalt in der Vocal-Musik machen:

1) Die Kirchen-Musik.
2) Die dramatische Musik.
3) Die Kammer-Musik.
4) Die Volksmelodieen.

In der Instrumental-Musik:

1) Orchester-Musik.
2) Kammer-Musik.

In der Kirchen-Musik findet man die Messen, Vespern, Motette, Magnificat, Te Deum und Litaneien.

Der Messen sind zweierlei: Die Breve-Messen und die großen Messen. In der ersten Gattung werden die Worte nicht wiederholt; das Kyrie, Credo, Sanctus und Agnus Dei, als Haupttheile

derselben, sind Tonstücke von kurzer Dauer. Bei der großen Messe hingegen sind sie ausgeführter und ihre Dauer erstreckt sich auf mehrere Stunden. Bei diesen großen Messen theilt sich das Kyrie, Gloria und Credo noch in andere Tonstücke; z. B. nach der Introduction des Credo, welche in der Regel pomphaft eintritt, folgt das Incarnatus est, frommen Inhalts, das Crucifixus, dessen Charakter melancholisch, und das Resurrexit, welches freudevollen Inhaltes ist. Die Messen des Pergolese waren nicht so ausgeführt, als die neueren. Der Grund davon ist in den Ansichten zu suchen; während die alten Meister in die Kirchen-Musik nur den frommen und mächtig feierlichen Ausdruck legten, haben die neueren Musiker ihr einen mehr oder weniger dramatischen Ausdruck gegeben. Mozart, und vorzüglich Cherubini, haben dem letzteren sich genähert, und Malerei der Worte fordert größere Ausführung.

Als vor funfzig Jahren die vornehme Welt mehr als jetzt die Kirchen besuchte, schrieb man viele Vespern, und mit diesem Gebrauche verloren sie sich auch wieder. Das Magnificat, ein Theil der Vespern, wie die Litaneien, werden nicht mehr geschrieben. Das Te Deum, der allgemeinen Freude gewidmet, und die Motette, sind indessen Kirchenstücke, welche noch heutiges Tages von den Componisten geübt werden. Ihre Ausführung, mehr oder weniger bedeutend, wird durch die Phantasie

des Musikers bestimmt. — In den katholischen Kirchen Frankreichs kennt man nur zwei Arten, das Gebet zu singen. Entweder singen Alle zusammen, oder die Ausführung wird den Kirchensängern überlassen. Die erste Art wird eben so entstellt, als die zweite, und ein musikalisches Ohr muß viel dabei aushalten. Es ist zu bewundern, daß man nicht, nach dem Beispiel der protestantischen Kirchen in Deutschland, eine einfache Melodie einführt, die, von der Menge gesungen, durch die Orgel zusammengehalten wird. Außer dem würde eine solche Maaßregel den Nutzen haben, dem Volke einen bessern Geschmack beizubringen und es von dem barbarischen Geschrei der Vorsänger und den jetzt existirenden Melodieen abzulenken.

Das Oratorium bildet in Deutschland, Italien und England ebenfalls einen Theil der Kirchen-Musik, in Frankreich wird es nur als Concert-Musik betrachtet. Französische Componisten haben Arbeiten dieser Art nur in den Concerts spirituels ausgeführt. Händel hat in dieser Gattung in England, wo er lebte, die größten Meisterstücke geschaffen. „Der Messias", „Judas Maccabäus", „Athalia", „Samson" und „das Alexanderfest" dienen als Muster, und sein Ruhm ist bis jetzt noch unbestritten.

Die dramatische oder Theatermusik ist bis jetzt die bekannteste. Alle Welt spricht darüber,

urtheilt darüber, und die technischen Bezeichnungen derselben sind selbst in dem Munde der unberufensten Leute. Nicht Jeder kennt aber den Ursprung der verschiedenen Tonstücke, welche eine Oper bilden; es sei mir also erlaubt, sie anzuführen.

Nachdem die Musik sich lange Zeit in den schwerfälligen Formen der Kirchen-Musik bewegt hatte, faßten einige italienische Componisten, und unter ihnen Galileus, Mei und Caccini, den Entschluß, sich der Verwandtschaft der Poesie zur Musik zu bedienen, um das dramatische System wieder ins Leben zu rufen, welches die Griechen bei ihren Dichtungen geschaffen hatten. Galileus versuchte es mit der Episode des Grafen Ugolino, welche er componirte. Die Aufnahme war von der Art, daß Rinuccini die Oper „Daphne" im Jahr 1590 schrieb, welche Peri und Caccini in Musik setzten; ihr folgte „Euridice". Beide hatten ungemeinen Erfolg, und so entstand die Oper. Den größten Theil dieser Opern nahmen Stellen ein, die recitirt wurden, daher der Name Recitativ; sie waren bald frei, bald in Takte eingetheilt, und in ihrer Bewegung weniger lebhaft als bei uns, hatten sie vielmehr etwas Ermüdendes, verdienen indessen immer insofern Beachtung, als nichts früher vorangegangen war, was auf ihre Erfindung Bezug gehabt haben könnte.

In der Oper „Euridice" wurden schon von einer der Personen anacreontische Stanzen abgesungen,

und diese Form kann man als den Ursprung der Arien ansehen. Ein kleines Ritornell ging vorher. Der Baß folgte Note für Note der Singstimme, und so schwerfällig das auch war, bildete es doch gegen das Recitativ, in welchem der Baß oft ruhig liegen blieb, eine Abwechslung. Die Form der Arien änderte sich zuerst in einem Drama: „Il Santo Alessio“ von Landi, welches im Jahr 1634 aufgeführt wurde. Die Arie des ersten Aktes „se l'ore volano“ ist nicht nur ihres Rhythmus, sondern auch der Ausdehnung wegen merkwürdig, welche der Componist den Sylben volo gegeben hat. Wie alle Arien des siebzehnten Jahrhunderts leidet auch sie an dem ewigen Wechsel des drei- und vierviertel Taktes, welcher durch die Monotonie vermehrt wurde, mit welcher alle Arien die Form unserer Lieder und Romanzen erhielten. Diese Gewohnheit findet sich namentlich in allen Opern Cavalli's, z. B. des „Jason“, der im Jahr 1649 zum ersten Male in Venedig aufgeführt wurde. Die Arien der damaligen Zeit wurden immer zu Anfang einer Scene gestellt.

Die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gab diesen Arien und der ganzen Opernform eine Gestalt, die der Vernunft angemessener war, und dem Geschmacke etwas mehr huldigte. Die Arien begannen mit einer langsamen Bewegung, ihr folgte eine schnellere, und der Schluß war wiederum das langsame Tempo, mit welchem sie begonnen.

Wenn auch ein Unsinn oft daraus entstehen mußte, so war dieser Zuschnitt einmal als Regel angenommen, die keine Ausnahme erleiden durfte. [1])

Diese Form der Arien ist bis auf Piccini's und Sacchini's Zeiten beibehalten worden. Man schrieb indessen auch im achtzehnten Jahrhundert Arien, die nur ein Adagio oder Lento, und gar kein anderes Zeitmaaß enthielten. Solche Tonstücke würden indessen jetzt, trotz ihres Verdienstes, nicht mehr Glück machen, da man durch den schnellen feurigen Lauf unserer Arien zu verwöhnt ist.

Unter den Arienformen, bei welchen die Wiederkehr des Anfangs fast Bedingniß ist, behauptet das Rondeau den ersten Platz. Buononcini, ebenfalls ein Italiener, welcher zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts lebte, schrieb das erste Tonstück dieser Art. Sarti schrieb das erste Rondeau mit zwei abweichenden Tempi's: „Un amante sventurato“ für den Sänger Millico in Rom, welches großen Beifall erhielt.

Ein Componist, Namens Majo, welcher leider für seinen Ruhm nicht lange genug lebte, gab das erste Beispiel einer großen Arie mit einem einzigen Allegro zu den Worten: „Ah non parla“, und es fand in Frankreich mehr Nachahmer, als in

---

1) Ich übergehe hier die Beispiele, die Fetis anführt, da den Deutschen die italienischen Dichterwerke zu bekannt sind, und selbst die Poesieen des Metastasio noch für die Behauptung des Verfassers sprechen. E. Bl.

Italien, denn fast alle Arien der älteren französischen Meister sind in dieser Art geschrieben.

Paesiello, Cimarosa, Mozart, Paer und Mayer haben viele Arien geschrieben, in welchem ein Allegro einer langsamen Bewegung folgt, und ein großer Theil dieser Compositionen gilt sowohl im tragischen als komischen Style als Meisterstücke. Rossini ist der Schöpfer eines neuen Zuschnittes geworden. Indem er mit einem Allegro moderato anfängt, läßt er diesem Zeitmaaß ein Andante oder Adagio folgen, und schließt mit einem sehr schnellen und lebendigen Rhythmus. Für den Effekt ist diese Form sehr zweckmäßig, nur giebt sie den Tonstücken größtentheils eine zu große Ausdehnung. Die zunehmend steigernde und schneller werdende Bewegung ist ein sicheres Mittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer in Spannung zu erhalten, und die Nachahmer Rossini's, welche nicht sein Genie besitzen, gebrauchen sie oft, um dahinter ihre Nüchternheit und ihre Leerheit zu verbergen. Alle diese verschiedenen Formen, deren Erwähnung geschah, sind zulässig, vorausgesetzt, daß man sie an der rechten Stelle anwendet. Ihre Abwechslung würde einem Bedürfniß abhelfen, das immer fühlbarer wird.

Eine Art kleiner Arien, welche man Couplet (Strophe), wenn der Charakter fröhlichen, und Romanze, wenn er gefühlvollen Inhalts ist, nennt, gehört ausschließlich der französischen Oper an.

Die komische Oper, so wie sie auf den Märkten von St. Laurent und St. Germain begann, war anfänglich nur das, was wir jetzt Vaudeville nennen. Die Couplets in ihnen waren die Hauptsache. Dieser kleine Genre von Musik, der von der Vorliebe der Franzosen für Lieder und Arietten zeugt, ist noch bis diesen Augenblick sehr beliebt, und die Componisten, die dem Publikum gefallen wollen, mißbrauchen diese Vorliebe oft genug. Wenn ich indessen den Ueberfluß dieser kleinen Gattungen verdamme, bin ich doch weit entfernt, Alles, was in ihnen Verdienstliches geschah, ins Lächerliche zu ziehen. Die Romanzen, welche von dem Componisten Geist und Geschmack in ihrer Behandlung verlangen, gewähren den Vortheil, daß sie die Handlung einer Oper nicht in die Länge ziehen, wie dies oft bei den Arien der Fall ist, und man kann ihnen eben so süße und verführerische Melodieen widmen, als jenen. Der Unterschied liegt nur in den Verhältnissen. Auch die italienischen Componisten haben den Vortheil, den sie der Darstellung bringen, gefühlt, und so oft sie sich der Romanzen bedient, war die Aufnahme derselben stets günstig. Als eine der Schönsten verdient die Romanze in „Othello" von Rossini, genannt zu werden.

Nach der Arie verdient das Duett in der Oper den zweiten Platz. Seine Form hat dieselben Veränderungen, wie die Arie, erfahren. Das erste

Beispiel eines Duetts findet sich in der früher erwähnten Oper: „S. Alessio“; häufiger fand es sich nachher in der Opera buffa vor. Die ernsten italienischen Opern der alten Schule enthielten nur ein Duo, welches stets die interessanteste Scene der Oper einnahm; heute giebt es nicht eine Oper, die nicht wenigstens mehrere Duo's, und zwar entweder ernsten, komischen, oder tragikomischen Inhaltes enthielte.

Die jetzigen italienischen Componisten schneiden ihre Duett's wirklich nach der Elle zu, alle sind nach einem Maaße verfertigt, und ich glaube, sie würden es für Entehrung halten, wenn man ihnen zumuthete, ein graziöses, einfaches Duo, wie in der Oper: „Die Hochzeit des Figaro“ oder: „Don Juan“ zu schreiben. Die Ermüdung, welche die langen Tonstücke hervorbringen, zwingt indessen, zu ihnen seine Zuflucht zu nehmen, um so mehr, als sie offenbar dem dramatischen Effekte besser zusagen.

Die Terzette stammen ebenfalls aus Italien, wie alle vielstimmigen Musikstücke. In der Opera buffa machte Logroscino, im Jahre 1750, den ersten Versuch damit. Schon von Galuppi übertroffen, war es jedoch Piccini, welcher zuerst in seiner „buona Figliuola“ die vielstimmigen Musikstücke einführte, und auf merkwürdige Weise vervollkommnete. — Das Finale wurde als Schluß eines Aktes bereits zur Nothwendigkeit, und es ist

zu bekannt, welch einen Reiz Paesiello, Cimarosa und Guglielmi diesem so wichtigen Theile einer Oper zu geben wußten. — Das berühmte Septett in dem „König Theodor" war ein mächtiger Schritt in der Kunst, den lyrischen Scenen durch die Stimmen mehrerer Personen Interesse zu verleihen. Mozart begünstigte in seinen Opern durch seine unübertrefflichen Trio's, Quatuor's, Sextette und Finale's die ausgebrochene Revolution, und Rossini, wenn er auch nichts in der wesentlichen Form der vielstimmigen Sachen erfunden, hat doch viele Kleinigkeiten, in Betreff des Rhythmus und der Instrumentirung, vervollkommnet.

Die alten französischen Componisten gingen auf die vielstimmigen Musikstücke anfangs nicht recht ein, zum Theil lag die Schuld an den zu leichten Operntexten und dem geringen Personal. Doch lieferte Philidor in seinem „Tom Jones" ein gutes Quartett. Monsigny, dessen musikalisches Wissen sehr beschränkt, aber dessen Einbildungskraft feurig und lebendig war, schrieb in seiner Oper: „Felix, oder: Der Fündling" ein Terzett, das, wenn auch nicht gut — doch wenigstens sehr ausdrucksvoll war.

Was die tragische Oper betrifft, so hatte Gluck ihre Form festgestellt, jedoch gebrauchte er nur das Recitativ, durch ihn zur höchsten Vollendung gesteigert, die Chöre und die Arien, selten das Duo,

und fast nie oder nur höchst selten das Trio, oder die andern vielstimmigen Musikstücke.

Diese letzteren wurden nur durch Mehül und Cherubini in Frankreich heimisch. Indem sie nach einem größeren Plane, als ihre Vorgänger, die lyrische Scene von ihren Fesseln befreiten, führten sie die Vorzüge der italienischen Opern, noch durch ihr Genie geläutert, auf die französische Bühne. Ihre Werke hatten mehr Kraft, als die eines Paesiello und Cimarosa; sie schwelgten selbst in der Harmonieenfülle, welche die deutsche Schule geboren, und bereicherten die Instrumentirung mit so neuen Entdeckungen, daß Rossini bis jetzt nur aus ihnen geschöpft hat. Indem sie den dramatischen Effekt nie aus den Augen ließen, haben sie ihm indessen öfters den Sänger geopfert, und mehr Aufmerksamkeit dem Orchester als dem Gesange gewidmet. Welche auch die Meinung über ihre Composition sein mag, so ist nicht zu läugnen, daß ihr Verdienst unendlich ist, denn sie waren die Schöpfer der großen, herrlichen Ensemble's und Finale's, die noch jetzt der Gegenstand der Bewunderung sind, sie haben die Bahn gebrochen, die, durch ihr Beispiel angefeuert, später Boieldieu, Catel, Auber und Andere, mit so vielem Ruhme betreten haben.

Vorzüglich hat Boieldieu seiner durchdachten Musik eine eigne Grazie und Eleganz beizufügen gewußt.

Ein Glanzpunkt der französischen Oper besteht in ihren Chören. Rameau war der erste, welcher den Grund zu diesem so nothwendigen Erforderniß einer Oper legte. Wenn er auch nicht dem berühmten Händel, was den Reichthum tief gedachter Formen und Modulationen anlangt, gleich zu stellen ist, so wußte er doch seinen Chören einen großen dramatischen Schwung zu geben. Auch würden Chöre, wie sie das Oratorium verlangt, keine Wirkung auf der Bühne thun. Seit Rameau nun sind viele Chöre, theils von Gluck, Mehül und Cherubini und ihrer Schule geschrieben worden.

Chöre waren von jeher der schwächste Punkt der italienischen Oper, eine Folge des Umstandes, daß nämlich die Zuhörer ihnen nie besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben. Paer und Simon Mayer waren die ersten, die ihnen Wichtigkeit verliehen, und Rossini fuhr darin fort und wußte ihnen eine Wirkung zu geben, die man früher wohl nicht in diesem Grade gekannt hatte. Doch muß man hinzufügen, daß, wenn die Oberstimme in den Rossinischen Chören fast immer sehr angenehm ist, die Mittelstimmen größtentheils sehr nüchtern dastehen, und keine geübte Hand des Componisten errathen lassen. Meyerbeer hat in seinem „Crociato“ schöne Chöre gesetzt, und ein Chor in der „Semiramis“ des Rossini ist ganz dem einen Chore des „Crociato“ nachgebildet.

Die Ouvertüre, bei den Italienern Sinfonia, wird von einigen Personen als höchst wichtig, von den andern als weniger bedeutend betrachtet. Die erste Ouvertüre, welche in Italien bemerkbar hervortrat, war die zur „Frascatana“ von Paesiello. Den größten Effekt in Frankreich hat die prachtvolle Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ von Gluck, im Jahr 1773 erregt. Noch bis heute ist sie wegen ihrer Majestät und der Erhabenheit, des Großartigen ihrer Formen ein Gegenstand der Bewunderung. [2]) Herrlich ist die Ouvertüre von Vogel, die er zur Oper „Demophon“ schrieb; noch genießen in Frankreich zwei Ouvertüren von Gretry, nämlich die zur Oper: „Panurg“ und zur „Caravane“ viele Achtung. Was die Melodie und sehr glückliche Gedanken betrifft, stimme ich in diese Achtung ein, aber im Uebrigen sind sie sehr fehlerhaft gebaut, und konnten nur damals, in den Zeiten der höchsten Armuth, ihren Ruf erhalten haben.

---

2) Der geistreiche Kritiker, Herr Castil Blaze, berührt in einer Beurtheilung des „Don Juan“, wo er namentlich die bis jetzt (selbst im Vergleich mit der Pasta) hier in Paris noch unübertroffene Leistung der Sontag, als Donna Anna, als vollendet schildert, die Ouvertüre der „Iphigenia in Aulis“. Ich sage: er berührt sie nur, aber was er über dieses Meisterwerk sagt, ist mit wenigen Worten so richtig, daß es Alles aufwiegt, was man bis jetzt in der Länge und Breite über dieses Kunstwerk geschrieben hat. C. Bl.

Cherubini's Ouvertüren stehen in Europa als klassisch da. Zu seiner schönsten rechnet man, hinsichtlich des Planes, der Ausführung und Instrumentation, die Ouvertüre zur Oper: „Der portugiesische Gasthof" und zum „Anakreon."

Als das Vollendetste in dieser Gattung steht indessen Mozarts Ouvertüre zur „Zauberflöte" oben an. Ein Meisterwerk wird es bis auf ewige Zeiten, ein Musterbild und Gegenstand des Neides für alle Componisten bleiben. Alles ist in ihr vereint. Eine prachtvolle, breit und sicher gehaltene Introduction, Neuheit der Motive im Allegro, Abwechselung in ihrer Ausführung, Tiefe in den unbedeutendsten Kleinigkeiten, fesselnde Instrumentation, wachsendes Interesse, und ein feuriger Schluß. Ein hohes dramatisches Interesse erregte Beethoven's herrliche Ouvertüre zu „Egmont", und Rossini's Ouvertüre zur „Semiramis" und zum „Barbier von Sevilla" sind nicht ohne Verdienst. Doch liefert dieser Componist den Beweis, daß Erfindung der glücklichsten Ideen nicht immer genügt, die Kunst muß ihnen zu Hülfe kommen, der Componist muß verstehen, sie zu wenden, mit einem Worte, den Gedanken auszuführen.

Jedes Musikstück zerfällt in zwei Theile. Der erste enthält die Exposition der musikalischen Phrase, sie geht in die verwandte Tonart, und kehrt in

ihren Grundton zurück. Der zweite Theil ist der Ausarbeitung dieser Phrase durch verschiedene Tonarten, durch Gestaltung des Grundgedankens in anderen Lagen, gewidmet. Dieser zweite Theil ist der schwierigste, er erfordert Kenntniß des Contrapunktes. Rossini hat den gordischen Knoten zerhauen; den zweiten Theil nicht beachtend, hat er sich nur auf die Erfindung glücklicher, gefälliger und ansprechender Thema's beschränkt. Diesen Fehler tragen alle seine Ouvertüren. Dem Musiker fällt dies auf, und das Publikum, anfänglich verwundert über ein Etwas, von dem es sich nicht Rechenschaft zu geben vermag, wird indessen durch die Anmuth und Leichtigkeit neuer musikalischer Ideen bestochen, und denkt nicht weiter daran, ein Urtheil zu fällen.

Oft hat man den Grundsatz festgestellt, daß eine Ouvertüre ein Inhalt der Oper sein müßte, der als solcher den Zuhörer selbst mit den Hauptgedanken des Werkes bekannt zu machen hätte. Einige Componisten haben diese Idee so gemißbraucht, daß aus einigen Ouvertüren ein wahrer Potpourri geworden ist. Ein Zusammenfügen der Hauptphrasen, welche in der Oper vielleicht erst im dritten Akte ihre Wirkung thun sollen, schon gleichsam mit den ersten Takten der Ouvertüre zu anticipiren, schwächt ihren Effekt. Die genannten Ouvertüren zur „Iphigenia“, „Demophon“, „Anakreon“, „Zauberflöte“ sind wahrlich dramatische

Ouvertüren, ohne an die Rubrik der sogenannten Potpourri's auch nur auf das Entfernteste zu streifen.

Ich gehe jetzt zur Form der Vocalstücke über. Im Laufe des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts gab es, als wahrhafte Privat-Concertmusik, eine Gattung von vier-, fünf- und sechsstimmigen Vocalstücken, welche man Madrigale [3]) oder Canzonen, auch Canzonetten, nannte. Je mehr die Oper vorwärts schritt, desto mehr verschwanden diese Privat-Concerte, und sie verdrängte diese Art von Kammer-Musik. In Italien behielt man indessen die Canzonette, in Deutschland das Lied, und in Frankreich die Romanze, bei. Das Lied der Deutschen glänzt durch eine gewisse Freiheit in seinen Tönen und eine etwas gesuchte Harmonie [4]), die Romanze durch ihren Ausdruck, der entweder dramatisch, oder auch witzig, mit Beziehung auf das Gedicht, ist. Die Canzonette ist oft mit Verzierungen (fiori) geschmückt.

---

3) Kurze Gedichte in ungleichen Versen.

4) Der geistreiche Verfasser hat nicht Unrecht, wenn er von den Gesängen der Deutschen spricht, wie man sie jetzt schreibt. Das eigentliche Lied scheint ihm fremd zu sein; bei diesem ist Einfachheit eine Hauptbedingung. Doch ist diese Einfachheit bei Componisten, die sich dieser Gattung von Composition gewidmet haben, auch oft in Steifheit übergegangen. Reichard, der mitunter Vortreffliches im Liede geleistet, hat, aus Furcht, sich von dem Einfachen entfernen zu können, viel Gezwungenes und Steifes geschrieben. Carl Maria von Weber hat im Liede bis jetzt das Vollendetste geliefert. C. Bl.

Die Notturno's (in Frankreich zweistimmige Romanzen) haben hier in Paris mitunter außerordentliches Glück gemacht, und ihre Verfasser sich zehn und zwölf Jahre in der Vogue der Salons erhalten. Boieldieu hat im Fache der Romanzen das Vorzüglichste geleistet, auch Blangini in den Nocturnes, Gail und Romagnesi; jetzt sind Panseron und Bruguière sehr in Aufnahme.

Die Instrumental-Musik zerfällt in zwei Theile: 1) In die Concert-Musik; 2) in die Kammer-Musik.

Die Symphonie nimmt den ersten Platz in der Concert-Musik ein. Ihr Ursprung leitet sich aus den Zeiten her, wo man beliebte Canzonen, Arien, fugirte Sätze, durch Violinen, Bratschen und Bässe, im Verein mit Lauten und Theorben, ausführen ließ. Als die wechselnde Mode ihre Kraft auch hier übte, traten lebhafte Sätze, denen eine langsame Bewegung folgte, und die mit einem Rondeau schlossen, an ihre Stelle. Diese ersten Symphonieen waren anfänglich nur für Saiten-Instrumente geschrieben. Ein deutscher Componist, Vanhall, war der Erste, der zwei Hautbois und Hörner dem Quartette hinzufügte. Nachahmer fand er in Van Malder, Toelsky und Stamitz. Gossec verband ihneu noch zwei Clarinetten und andere Instrumente, und Menuetten mit ihren Trio's bildeten einen eignen Abschnitt in der

damals bestehenden Form der Symphonieen. Die Menuett hat ihren Namen von ihrer Taktart (¾) bekommen. Anfänglich war ihre Bewegung eben so langsam als der Tanz gleiches Namens. Unmerklich ward ihre Bewegung schneller, und Beethoven endete damit, daß ein Tempo di Menuetto gegenwärtig ein Presto geworden. Richtiger ist die jetzige Benennung dieser Taktart: Scherzo. Den Ursprung der Benennung Trio habe ich nicht ermitteln können, wenn gleich der Charakter eines Trio sich bestimmt (gegen den eigentlichen Charakter des Tonstücks gehalten, womit es beginnt) ausspricht.

Der Name Symphonie gleitet nicht über die Lippen, ohne daß der Name Haydn sich nicht ihm anschlösse. Er hat diese Gattung von Tonstücken so vervollkommnet, daß man ihn als ihren Schöpfer dreist betrachten kann. Das Studium seines hohen Geistes ist zugleich Studium der Musik und ihrer Fortschritte. Haydn's erste Werke bekundeten schon seine Ueberlegenheit über seine Zeitgenossen, aber diese Erstlinge stehen weit hinter dem zurück, was er später schuf. Wenn man annimmt, daß er, als Vater einer sich schwierig gestalteten Instrumentation, sich erst selbst die Künstler bilden mußte, die seine Werke ausführen konnten, so wird man erst die Tiefe und Größe seines Geistes in ihrem ganzen Umfange bewundern können. Wäre Haydn jetzt, wo die Musik auf einer

so hohen Stufe steht, aufgetreten — würde seinen Nachfolgern nichts mehr zu thun übrig geblieben sein. Sein Haupttalent besteht in der Benutzung, Anwendung und Behandlung seiner Motive, darin entfaltet er allen Reichthum seiner Kenntnisse in der Harmonie. Ihm verbindet er die Nettigkeit und Klarheit des Hauptplanes mit einer Faßlichkeit, die der Laie wie der Musiker begreift. Mozart, leidenschaftlicher als Haydn, man möchte sagen von mehr Innerem, hat zwar mit dieser Klarheit in seinen Symphonieen nicht gewirkt, dagegen fordert das ihm inwohnende Gemüth die Zuhörer mächtig auf, dem Fluge seiner Phantasie zu folgen.

Beethoven, hier in Frankreich lange verkannt, [5]) herrscht jetzt im Reiche der Symphonie. Dreister und kühner, als seine beiden Vorgänger, fürchtet er keine Schwierigkeit, und steht nicht selten als Sieger da. Keiner hat so, wie er, die Instrumentirung gekannt, aber oft ist er auch bizarr,

---

5) Nur zu wahr. Noch vor acht Jahren sagte Cherubini, daß er es durchaus nicht gern sähe, wenn junge Schüler des Conservatoriums so früh Beethovensche Musik studirten. Die jungen Leute übten also heimlich die Beethovenschen Quartette auf ihren Zimmern. Im gegenwärtigen Augenblick ist der Genuß, eine Symphonie von Beethoven im Conservatorium zu hören, der höchste, den das musikalische Europa gewähren kann. Worte können nicht die Präcision und den Geist beschreiben, mit welchen sie executirt werden. C. Bl.

incorreckt, erscheint oft mehr improvisirend, als einem gewissen Plane folgend. Im Uebrigen theilt er das Schicksal aller großen Männer, nämlich: daß er die Aufmerksamkeit durch die unendlichen Schönheiten seiner Werke in Anspruch nimmt, und die kleinen Fehler vergessen läßt.

Quartette, Quintette und Sextette sind gewissermaßen Symphonieen en miniature. Haydn, Mozart und Beethoven sind auch hierin Musterbilder, und das Talent, welches sie in dieser Gattung von Musik kund thun, läßt oft die kleinen Mittel vergessen, deren sie sich doch nur bedienen konnten. Der Geist ihrer Symphonieen weht auch in ihren Quartetten.

Ein Componist, der arm und isolirt in Spanien lebte, Namens Bocherini, hat im Quartettenstyl viel Treffliches geliefert. Unbekannt mit den Fortschritten der Kunst, welche durch Haydn rc. hervorgebracht waren, ist er auf der Stufe stehn geblieben, die er sich bei seinem ersten Ausgange selbst bezeichnet hatte. Von allen Musikern wird indessen der Originalität seiner Ideen, der Harmlosigkeit und Reinheit seines Styls mit gebührendem Lobe gedacht werden. In ihm glühte der ächte Funken musikalischer Begeisterung, wenn gleich seine Formen etwas veraltet sind.

Die Sonate, für ein oder mehrere Instrumente, ist auch eine Gattung Symphonie. Ihr Name leitet sich von suonare (spielen) her.

Anfänglich gebrauchte man den Namen Sonate nur bei Saiten-Instrumenten, im Gegensatze von Toccata, welcher dem Clavier gehörte; später aber ward er allgemein eingeführt. Ihre Eintheilung ist wenig von der der Symphonie unterschieden. Sind mehrere Instrumente zu ihrer Ausführung nöthig, so erhält sie den Namen Duo, Trio ꝛc. Man schreibt jetzt Sonaten für das Pianoforte für vier Hände, wodurch der Harmoniereichthum natürlich mehr in Anspruch genommen werden kann. Die schönsten Sonaten für Piano sind von C. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dussec und Cramer geschrieben worden, und die fugirten Sonaten von J. S. Bach für Piano und Violine sind Meisterwerke. Corelli, Tartini, Locatelli und Leclair haben in der Violine in diesem Genre excellirt, Francischello und Duport in dem Violoncell. Der Sonaten für Blase-Instrumente sind nur wenige, die einer Erwähnung verdienten. Ein Componist würde allein Ruf erlangen, wenn er es unternähme, in diesem Betreff die Blase-Instrumente auf die Höhe zu stellen, auf der die Saiten-Instrumente und das Piano sich befinden.

Seit einigen Jahren ist die Sonate in Mißcredit gefallen, und hat den sogenannten Phantasieen, Arien mit Variationen und Capricen das Feld geräumt. Anfänglich war die Phantasie ein Tonstück, in welchem der Componist sich seiner

Eingebung überließ. So faßten sie Händel, Bach und Mozart auf, aber jetzt ist keine Spur mehr von dieser Auffassung vorhanden. Alles ist in den heutigen Tonstücken dieser Gattung geordnet, nur nicht die Art der Composition, die Technik selbst. Hat man eine gehört, so hat man alle Phantasieen der heutigen Zeit gehört. Ein Thema, und zwar nicht einmal ein eigen erfundenes, sondern aus irgend einer Oper, beginnt, und einige Variationen auf dieses Thema beschließen nicht das Kunstwerk, sondern das Kunststückchen. Hat Uebersättigung diese Art und Weise erzeugt, so steht zu erwarten, daß die Kunst bald in ihr altes Reich zurückkehren wird.

Diese traurigen Phantasieen haben selbst die Stelle der Concerte eingenommen, eine Gattung von Musikstück, die freilich nicht ohne Fehler ist, aber doch immer geeigneter bleibt, uns das wahre Talent des Componisten in einem größeren Maaße zu zeigen. Das Wort Concerto bedeutete bei den Italienern eine Versammlung von Musikern, jetzt nennt man diese Akademie. Ehemals gebrauchte man das Wort Concento dafür, jetzt Concerto, und der Zweck desselben ist, vorzugsweise ein beliebiges Instrument, in Begleitung von andern, glänzen zu lassen. Corelli führte es ein, und Torelli gab ihm eine Form, die es bis zum Jahre 1760 beibehielt.

Das Concert, wenn es von Violinen, Bratschen und Bässen begleitet wurde, hieß damals

Concerto grosso. Dieses hatte gewisse Tutti's, dahingegen das Concerto da camera nur eine Principalstimme mit einfachem Accompagnement besaß. Violin-Concerte waren die ersten; jetzt hat man der Concerte für alle Instrumente, und mit Begleitung des vollen Orchesters.

Die Violin-Concerte des Corelli, Vivaldi und Tartini, früher so berühmt, verdienen noch heute, des Adels ihres Styles wegen, besonders für den Unterricht, die größte Beachtung. Stamitz, Lolli und Jarnowik, nicht ohne Verdienst, können indessen nicht mit ihren Vorgängern verglichen werden. In ihnen leuchtete schon das Bestreben hervor, mehr dem Publikum zu gefallen, und hierin haben sie ihren Zweck erreicht. Der erste dieser genannten Violinisten, ein geborner Böhme, der im Jahre 1750 in Manheim lebte, theilte das Concert in ein Allegro und Rondo ein. Das erste Allegro bestand aus drei Soli's und drei Tutti's. Die Rondo's des Jarnowik fanden vielen Beifall.

Endlich erschien Viotti, der, indem er die vorgefundene Form beibehielt, im Gesange, in der Begleitung, Harmonie und Modulation, so viel Eigenthümliches erfand, daß er seine Vorgänger bald verdrängte und seine Nebenbuhler ohne Hoffnung ließ, ihn jemals erreichen zu können. Viotti's Studien waren nicht besonders, dagegen glänzte er durch einen Gedankenreichthum, der ihn

zum Verschwender schuf. Sein Naturell leitete ihn niemals, selbst nicht in der Harmonie, irre.

Lange Zeit erst nach den Violin-Concerten fing man an, für das Piano Concerte zu schreiben, die anfänglich nur Nachahmungen der Stamitzschen Violin-Concerte waren, und die darin üblichen Formen scheinen mir gerade geeignet gewesen zu sein, um Langeweile und Unlust erzeugt zu haben. Wie geht es aber zu, daß man noch jetzt an jenen Formen klebt? daß man mit einem Tutti, welches das Thema der Solo-Stimme vorträgt, beginnt, dieselbe Modulation aus der Tonica in die Dominante (Quinte) beibehält? Alles, bis auf die Schluß-Cadenz, die das Publikum zum Applaus aufrufen soll, trägt zur Einförmigkeit dieser Tonstücke bei. Es wäre wohl Zeit, hierin zu ändern, denn die Phantasie des Componisten soll nicht der Form, diese aber seinem Geiste und Ideengange huldigen.

Eine Gattung Instrumental-Musik kann man als Zweig der Kirchen-Musik betrachten. Es sind die Orgelstücke. Außerdem, daß die ungeheuren Hülfsmittel, die im Instrumente liegen, dem Componisten zur Abwechselung Gelegenheit geben, sind es die verschiedenen Arten des Ritus der Kirche selbst, welche seinem Style Mannigfaltigkeit bieten. Z. B. in der evangelischen Kirche muß der Organist die Kunst besitzen, die Choräle mit reicher Harmonie zu begleiten. Er muß Fruchtbarkeit des Geistes haben, um die Präludien zu den Chorälen

mit Glanz vorzutragen, ohne dabei die Heiligkeit des Ortes und die Wissenschaft selbst zu verletzen. Mit der Fuge muß er vertraut sein, mit einem Worte, die alte Musik muß ihm alle ihre Schätze erschlossen haben. Deutschland hat viele große Organisten geboren; von Samuel Scheidt an, welcher zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Hamburg lebte, und ein Talent ersten Ranges war, bis auf Reinken, J. S. Bach, Kittel, Vierling rc., welche Alle Orgelstücke schrieben, die noch lange, als die besten in ihrer Art, in Ansehn bleiben werden.

Die Kunst des katholischen Organisten ist noch ausgebreiteter. Er muß die Hauptgesänge der römischen und gallikanischen Kirche genau kennen, und die verschiedenen Behandlungen, sie bald in die Baß- oder in die Oberstimme zu legen, die Kunst, die Messen, Vespern, Hymnen, Te Deum, nach der Wichtigkeit der Feste zu behandeln, eben so die Offertorien, Fugen, oder fugirten Sätze. Alles dies gehört dem Gebiete des Organisten zu, und ich führe es an, weil man in der Regel diesen Männern nicht genug achtbare Aufmerksamkeit schenkt, Künstlern, die wohl eine Stelle neben den Componisten einnehmen dürften, indem nichts so schwierig ist, als die Vereinigung dieser Eigenschaften.

Das Repertoire der katholischen Organisten kommt dem der evangelischen nicht gleich. Frescobaldi und einige italienische Organisten ausgenommen, die

einige schöne Werke zurückgelassen haben, bietet es wenig dar. Unglücklicher Weise sind die Organisten in Frankreich zu schlecht bezahlt, als daß sich von dem Eifer der Bewerber um solche Stellen ein Fortschreiten in dieser Kunst erwarten ließe, im Gegentheil wird das wahre Orgelspiel immer mehr und mehr sinken.

In diesen Mittheilungen über die Gattungen der Tonstücke sind einige Nebenarten unaufgeführt geblieben; sie kommen indessen, als nur leichte Abweichungen, in keinen Betracht. Wesentliches — ist nicht vergessen worden.

# Dritter Theil.

## Von der Ausführung.

### Funfzehnter Abschnitt.

### Gesang und Sänger.

Wenn ein Sänger, mit einer schönen Stimme, Verstand und Gefühl begabt, mehrere Jahre hindurch sich dem Studium, die von der Natur erhaltenen Vorzüge zu entwickeln, gewidmet hat, endlich dem Augenblicke naht, öffentlich diese Vorzüge, welche sein Glück zu machen scheinen, geltend zu machen, und nun mit einem Male alle seine Jahre lang gehegten Hoffnungen sinken sieht — klagt er gewöhnlich das Publikum der Ungerechtigkeit an, und dieses nennt den Sänger unwissend und ungeschickt. Beide haben Unrecht; denn der Eine, nur mit dem Effekt vertraut, den seine Mittel in einer Schule gemacht, ist außer Stande, sie vor einer großen Versammlung zu ordnen, und das Publikum übereilt sich

gewöhnlich in seinem Urtheil, folgt dem ersten Eindrucke, und hat im Ganzen weder Erfahrung noch Kenntniß genug, um die Umstände in Erwägung zu ziehen, die dem Talente des Sängers entgegenwirken konnten. Wie oft hat nicht ein Publikum in der Folge sein erstes Urtheil zurücknehmen müssen. Wie viel Dinge müssen nicht in der Gesangskunst geprüft werden, wenn man nicht selbst diese Kunst geübt, oder durch Erfahrung mit ihr vertraut geworden ist; selbst der Kenner kann auf das erste Mal einen Sänger, sei es im Guten oder Schlimmen, falsch beurtheilen.

Eine gute Stimme genügt nicht allein für den Sänger, ob sie gleich eine kostbare Gabe der Natur ist, welche keine Geschicklichkeit ersetzt. Der indessen, welcher die Kunst versteht, seine Stimme zu gebrauchen, ihr, mit Schonung seiner Mittel, die gehörige Richtung zu geben, gelangt oft mit einer mittelmäßigen Stimme weiter, als der Sänger, welcher mit dem herrlichsten Organe aber unwissend in der Kunst dasteht.

Der Ansatz der Stimme ist die Kunst, ihr zu gebieten, was den Athem, das Herauslassen des Tones betrifft, ihr die Kraft zu geben, die das natürliche Organ und die Constitution der Brust erheischt, ohne daß der Gesang in Geschrei ausartet. Zur Zeit, wo noch gute Singschulen in Italien waren, gingen mehrere Jahre dahin, bis man mit dem Studium, seine Stimme zu gebrauchen,

zu Ende war, denn damals glaubte man noch nicht, wie heute, daß das Talent unvermuthet sich einstellen könnte.

Folgende Anekdote mag als Beleg dienen. Porpora, einer der ersten Singlehrer Italiens, unterrichtete einen jungen Castraten, und fragte ihn: ob er Muth habe, genau den Weg zu gehen, den er ihm beim Unterrichte vorzeichnen würde, er möge nun so langweilig sein, wie er immer wolle. Der junge Castrat bejahte dies, und Porpora schrieb auf ein Notenblatt alle nur mögliche diatonische und chromatische Tonleitern, in aufsteigender und absteigender Linie, Terzen-Läufe, Quarten- und Quinten-Sprünge, Triller, Vorschläge, Figuren, und dies Alles auf alle Vocale. Zwei Jahre studirte der junge Castrat Tag für Tag daran; als Porpora im dritten Jahre noch immer keine Anstalten machte, an dem Blatte etwas zu ändern und weiter zu gehen, fing der Jüngling an zu murren, allein der Lehrer rief ihm sein Versprechen zurück, so verging das vierte Jahr und immer blieb das ewige Notenblatt. Im sechsten Jahre saß man noch immer bei demselben Blatte, doch fügte man die Lehre der Pronunciation und der Deklamation hinzu, und als man, zu Ende des sechsten Jahres, auch damit fertig war, erstaunte der junge Castrat nicht wenig, als Porpora, statt ihm andere Uebungen zu geben, seinen Schüler mit den Worten entließ: „Genug mein Sohn — Du

brauchst nichts mehr zu lernen, geh', Du bist der erste Sänger Italiens!" Und er hatte Recht — denn dieser Sänger war Cafarelli.

So indessen unterrichtet man jetzt nicht mehr. Ein Schüler jetziger Zeit findet sich nur bei seinem Lehrer ein, um diese oder jene Arie, oder Duett rc. zu erlernen. Der Lehrer schreibt ein paar Verzierungen auf, der Anfänger begreift davon, was er kann, und führt es aus, so gut, wie er kann, und bald ist er in Gedanken eben so viel, als der erste Sänger. Heut zu Tage giebt es keine Singschulen mehr, wo man sechs Jahre Unterricht zu nehmen gezwungen wäre; indessen ist es freilich wahr, um so bedeutende Zeit diesem Studium zu widmen, müßte man sehr jung anfangen, und wie leicht kann nicht das Umschlagen der Stimme allen angewandten Fleiß zerstören. Bei den Castraten trat diese Periode nicht ein, bei ihnen blieb die Stimme. Ist es ein Triumph für die Moral, daß diese unglücklichen Wesen nicht mehr existiren, so bleibt ihr Verlust ein Verlust für die Kunst. Es ist schwierig, sich von der Ausbildung der großen Sänger, als: Ferri, Senesino, Farinelli, die in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts lebten, einen Begriff zu machen. Crescentini, welcher seine Laufbahn am Hofe Napoleons beschloß und jetzt Gesanglehrer am Conservatorium zu Neapel, ist der letzte Künstler dieser herrlichen italienischen Schule. Nach den Castratenstimmen haben die Weiberstimmen

das Mutiren am wenigsten zu fürchten. Beim Herannahen der Entwickelungsperiode wird indessen die Stimme unsicher, und stellt sich erst nach einigen Jahren wieder ganz vollkommen fest. Vom achtzehnten bis zum dreißigsten Jahre sind die Frauen im schönsten Besitz ihrer Stimme, wenn nicht fehlerhafter Unterricht störend eingewirkt hat.

Vielleicht erinnert sich der Leser, was über Brust-, Kopf- und Fistelstimmen der Männer gesagt worden ist. Die Weiber haben diese letztere Art von Stimme nicht, darum können sie auch nicht so leicht mit ihrer Stimme in die Höhe, als der Tenorist, dagegen liegt in ihrem Bereich eine größere Gleichheit. Die Frauenstimmen haben in der Regel nicht immer den Aplomb der Männerstimmen; nicht selten bemerkt man ein kleines Zischen, welches dem Tone vorangeht und welches die Gewohnheit erzeugt, den Ton unten anzusetzen, und ihn dann erst nach seiner wahren Intonation zu heben.

Die Singlehrer widmen dieser Eigenschaft und Angewohnheit lange nicht Aufmerksamkeit genug; nur eine zweijährige Unbeachtsamkeit, und alle fernere Hülfe ist in dieser Hinsicht umsonst. Die nützlichste Uebung für die Frauen in der Singekunst ist die Sicherheit im Athemholen, welches letztere bei ihnen kürzer als bei den Männern ist, daher so viele Fehler bei den Sängerinnen; ihre mangelhafte Art

zu athmen entstellt oft den Sinn einer ganzen Phrase, und wird dem Zuhörer, namentlich bei fiorirtem Gesange, ängstlich, wenn er das krampfhafte Bemühen sieht, welches der Aussprache schadet.

Ich habe mich der Ausdrücke bedient: „den Ton tragen, Triller, Fiori, Figuren ꝛc.", und will daher ihre Bedeutung erklären.

Wenn zwei Töne auf einander folgen, und jeder dieser Töne einzeln durch die Kehle angegeben wird, ohne daß eine Verbindung zwischen beiden herrscht, so nennt man diesen Effekt: Staccato, oder abgestoßene Noten. Der entgegengesetzte Fall, nämlich: wenn man beide Töne mit einander verbindet, erzeugt den Ausdruck: getragen; die Stimme tragen (con portamento) heißt, einen Ton dem andern verbinden.

Der Triller ist der schnelle Wechsel zweier neben einander liegenden Töne, und einer der schwierigsten Zierathen in der Singekunst. Es giebt Sänger, die ihn natürlich in der Kehle haben, andere erlernen ihn nur mit vieler Mühe.

Unter dem Ausdruck: „Figur" versteht man mehrere neben einander liegende Töne, die man schnell folgen läßt und die als Verzierung dienen, wenn sie nicht durch zu häufigen Gebrauch ein gemeines, alltägliches Ansehn bekommen.

Ein Vorschlag ist eine Note, die, geschmackvoll angebracht, angenehmen Effekt macht. Sie nimmt der Note, welcher sie vorangeht, die Hälfte

ihres Werthes. Der Vorschlag kann oben und unten genommen werden, und der Geschmack und die Unterscheidungskunst des Sängers muß bei ihrem Gebrauche als Leitfaden dienen.

**Fiori.** Hierunter versteht man jede Gattung von Verzierung, namentlich gewisse Formen diatonischer und chromatischer Tonleitern, Terzen-Läufe ꝛc. Die Fiori sind in der Singekunst unumgänglich nothwendig, nur muß damit kein Mißbrauch geschehen. Sonst schrieb der Componist den einfachen Gesang und überließ den Sängern die Ausschmükkung, was, da alle Sänger nicht gleiche Manier und Methode hatten, freilich eine gewisse Ungleichheit hervorbrachte, so daß ein und dasselbe Tonstück, je nachdem es von diesem oder jenem Sänger gesungen wurde, oftmals ein ganz anderes Ansehn bekam.

Mit dem Falle der Singschulen stürzte auch die Geschicklichkeit der Sänger, passende Verzierungen zu wählen, und die Unvollkommenheit der Künstler erreichte einen solchen Grad, daß Rossini sich endlich entschließen mußte, alle Verzierungen, die er gesungen haben wollte, selbst vorzuschreiben.

Diese Methode bot freilich auf der einen Seite den großen Vortheil dar, daß sie die Schwächen der Sänger verhüllte, indem sie solche zugleich des Studiums überhob, auf der andern indessen erschien sie doch als etwas einförmig. Ferner begünstigte sie die Nachlässigkeit der Sänger, die, da sie Alles

vorbereitet fanden, sich nun gar keine Mühe in Auffindung neuer Verzierungen mehr gaben.

Der mechanische Theil des Gesanges in seiner höchsten Vollkommenheit ist von dem Verdienste eines Sängers, der diesen Namen verdienen will, unzertrennlich. Aber das ist noch nicht Alles; der Aplomb, das Tragen der Stimme, das Athemholen zu gehöriger Zeit, die Intonation, Alles dies sind nur Mittel, um dem großen Sänger beim Ausdrucke des Gefühls zu Hülfe zu kommen, sie reichen hin, den Zuhörer in eine angenehme, ruhige, nie aber in eine höhere Stimmung zu versetzen.

Der Sänger verdient den Namen groß, wenn er sich den darzustellenden Charakter und die Situationen ganz zu eigen gemacht, sich seinen augenblicklichen Eingebungen gleich dem Componisten überläßt, und nicht den Effekt eines einzelnen Musikstücks, sondern einer ganzen Rolle berücksichtigt.

Alles dies zusammengenommen begreift sich unter dem Namen Ausdruck. Ohne diesen wird der Sänger nie vollkommen sein, möge er auch den mechanischen Theil der Kunst, der, wie früher gesagt, unumgänglich nothwendig ist, noch so gut inne haben. Man hat sogar Beispiele, daß der Ausdruck, wenn er wahr, nicht Manier ist, oft eine fehlerhafte Ausführung übersehen läßt.

Die großen Sänger des achtzehnten Jahrhunderts waren nicht minder durch das Gefühl, welches

sie in ihren Gesang legten, als durch ihre Fertigkeit und Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten berühmt. Man weiß, wie Farinelli den König Philipp V. von Spanien von einer Melancholie heilte, die seinen Verstand zu zerrütten drohte. Crescentini rührte durch seinen Gesang in der Oper: „Romeo e Julietta“ Napoleon bis zu Thränen. Madame Malibran hat in der Rolle des Romeo Augenblicke, wo, wenn sie ihre übertriebene Heftigkeit zügelt, sie an Crescentini erinnern könnte. Dieser Sänger indessen wußte sich die ganze Rolle hindurch zu behaupten, während Madame Malibran nur in gewissen Intervallen an die vollkommne Leistung des Ersteren, den ich selbst gehört, erinnert. Die französischen Sänger haben nie diese vollkommene Schule gehabt, welche man in der italienischen Oper hier mit Recht bewundert.[1])

1) Die italienische Oper ist in diesem Augenblicke, nach dem einstimmigen Urtheile aller Musiker, die beste, die je in Paris gewesen, und die es überhaupt wohl geben dürfte. In dem Besitze eines Tenors, wie Donzelli, reich an den schönsten Baßstimmen, wie Santini, Zuchelli und Inchindi, und an Sängerinnen, wie die Sontag, Pisaroni, Malibran und Heinefetter, trägt sie den Sieg über die Zeit, in welcher selbst eine Catalani, Fodor, Pasta, die ich damals bei der Oper in Paris hörte, hier glänzten. Erfreulich ist es dem deutschen Musiker, und seine angenehmste Pflicht muß es bleiben, wenn er, der strengsten Wahrheit gemäß, berichten kann, daß eine deutsche Sängerin, den Vorurtheilen zum Trotz, hier als Stern dieser Künstlerkrone strahlt. Nicht nur in den Augen des Publikums, sondern auch nach den Urtheilen aller Pariser Kritiker, und unter diesen der ausgesuchtesten eines Castil Blaze :c., gilt Dlle. Sontag

Ein Einziger, mit edlem Feuer, hinreißendem Vortrage, seltenem Geschmacke begabt, hat sich, in gewissen Beziehungen. ihnen sehr genähert, und war im Besitze von so vorzüglichen Eigenschaften, daß sie in anderm Falle ihn gewiß zum vorzüglichsten Sänger gestempelt haben würden. Ich meine Garat. Man konnte von der Natur nicht begünstigter sein, und die Kunst des Gesanges umfaßte er in ihrem ganzen Umfange. Sein Feuer wußte er stets der Kunst und der Vernunft unterzuordnen. Eine Arie, ein Duett war in seinen

---

hier jetzt für die erste Sängerin. Gab es früher einige Differenzen in den Ansichten gewisser Kritiker, so sind sie nun Alle darüber einig, daß bis jetzt noch keine Sängerin in Paris mit solchem Triumph die Bühne verläßt, wie sie. Den Urtheilen über ihren Künstlerwerth vereinigen sich die Ansichten Cherubini's, Boieldieu's, Auber's, Rossini's, und der Name der deutschen Sängerin erklingt nur vergleichsweise, wenn von einer Catalani oder Pasta die Rede ist — selbst das Andenken der Letzteren ist dadurch, daß unsre deutsche Landsmännin so herrliche Beweise ihres tragischen Talentes gegeben hat, sehr geschwächt worden. Die Art und Weise, wie sie an einem Abend zwei verschiedenartige Compositionen, als: den ersten Akt des „Tancred" und die Donna Anna im „Don Juan" vortrug, hat hier ihren Ruhm dauernd befestigt. Auch Fetis, vor einem Jahre ganz anderer Meinung, hat jetzt in dem Journal le Temps, welches Kunsturtheilen ein freies Feld bietet, über ihren Vortrag mozartscher, rossinischer und deutscher Compositionen, mit Beziehung auf die Componisten selbst, Urtheile niedergelegt, die als Muster aufbewahrt zu werden verdienten, und um welche es Schade ist, daß sie in dem Laufe der Journalistik untergehen müssen. Sie haben gleiches Interesse für den Componisten wie für den Sänger.

C. Bl.

Augen keine bloße Zusammensetzung von Phrasen, sondern er wußte in jedem Musikstück den höchsten Effekt auf den wahren Punkt zu sparen. Man begriff ihn nicht, hielt für übertrieben, wenn er über Kunst, Vortrag eines Musikstückes sprach, kam es aber zur Ausführung, galt es, durch die That, das Gesagte zu beweisen, so trug er eine Arie mit allen feinen Schattirungen als Meister vor, man fühlte, welch ein Studium vorangegangen sein mußte, um diesen Gipfel der Vollkommenheit zu erreichen.

Ein Glanzpunkt seines Gesanges war die Art seiner Aussprache. Ich will darunter nicht bloß die Deutlichkeit der Artikulation, sondern die Macht verstehen, welche Gefühl und Ausdruck üben.

Ist man gerecht, so wird man finden, daß der kräftigere Ausdruck mehr der französischen, als der italienischen Schule gehört, und Gluck hatte ihn für unsere Oper festgestellt. In der französischen Aussprache giebt es eine Art Härte, es liegt in ihr zuweilen eine Energie, welche dem sanfteren und anmuthigeren Herauslassen der Stimme nicht immer günstig, aber dem dramatischen Ausdruck stets vortheilhaft ist. Lainé und Adrien, Sänger der großen Oper, haben diesen eignen Charakter der französischen Sprache gemißbraucht. In ihrer Art zu scandiren stießen sie die Töne mit Gewalt heraus, so daß ihr Gesang förmlich Geschrei wurde. Keine Spur von dem Tragen der Töne,

von Artikulation, von alle dem, was der Italiener singen nennt, war in der Manier zu finden, die von dieser Zeit an auf so verderbliche Weise in der großen Oper sich heimisch zu begründen anfing. Aus dem Gesang ward Deklamation, aber diejenigen, die ihren Fleiß darauf beschränkten, konnten nicht für Sänger gelten. Garat, der Deklamation, den dramatischen Gesang mit einer untadelhaften Schule zu verbinden wußte, konnte allen Ansprüchen der Kritik in dieser Beziehung genügen.

Die Bedingnisse des französischen Gesanges weichen in gewissem Betracht von denen des italienischen Gesanges ab. Eine reine, klangvolle Stimme, klare, deutliche Aussprache und dramatischer Ausdruck war alles, was man lange Zeit von dem französischen Sänger begehrte. Ein Vorurtheil, was, wie gewöhnlich, auf nichts basirt war, glaubte Verzierungen für unsre Sprache nicht geeignet. Die komische Oper fing zuerst an, unvermerkt gewisse Hindernisse in diesem Betreff zu besiegen, die große Oper aber blieb hartnäckig stehen. Endlich aber sah auch sie sich gezwungen, nachzugeben, und ihre Fortschritte waren bestimmt und schnell. Man muß ihr Glück wünschen, denn der Augenblick war da, wo die lyrische Deklamation der großen Oper alles Interesse für die Zuhörer verlor, die schon immer mehr und mehr Geschmack an der italienischen Oper fanden.

Doch muß man sich hüten, aus einem Fehler in den andern zu fallen. Es ist recht, wenn die Musik eines Landes ihre Eigenthümlichkeit behält, ein sclavisches Nachahmen ist kein Gewinn für die Kunst. Der vernünftige Gebrauch der Ausschmückung im Gesange ist dem französischen Style nothwendig — der Mißbrauch ihm schädlich. Geben wir den gefälligen Zügen, den Verzierungen italienischer Musik freien Einlaß in unser Gebiet, aber verbannen wir nicht gleichzeitig unsre dramatischen Formen, denen nur mehr Leichtigkeit und Eleganz zu wünschen war, und verscheuchen wir vor allem nicht das Recitativ, wie es Gluck geschaffen, und dessen Werth von den italienischen Componisten jetzt so erkannt wird, daß sie sich ihm zu nähern streben. [2])

---

2) So streng Herr Fetis auch Rossini beurtheilt, so wird sein Urtheil über diesen berühmten Componisten, dem er auch wieder Gerechtigkeit widerfahren läßt, dennoch unsern deutschen Rigoristen immer nicht streng genug erscheinen. Ich erlaube mir nur für Deutschland, wo der Sinn für Musik wahrlich nicht beschränkt ist, der Geschmack aber sich gefällt, gern einseitig erscheinen zu wollen, die folgende Bemerkung. Alle Verehrer deutscher Musik übertragen diese, wahrlich gerechte, Anerkennung gern auf die Sänger dieser Gattung von Musik, und stellen die Künstler, die in ihr excelliren, auf den Gipfel künstlerischer Höhe. Es gehört nicht viel Gesangskenntniß dazu, um das Falsche solcher Behauptung zu widerlegen. Stimme, Gehör, Gefühl und Ausdruck sind vier Hauptbedingnisse eines Sängers, ohne welche selbst nicht einmal der Vortrag eines Liedes, geschweige einer deutschen Opern-Arie, gedacht werden kann. Zugegeben, daß ein Sänger in dem Besitze dieser

Vorbereitung und Erhaltung der Sänger, diese wichtigen Punkte, sind von unsern musikalischen Autoritäten und Instituten bis jetzt noch stets übersehen worden.[3]) Unter Vorbereitung will ich die Wahl der zu bildenden Stimmen und ihre Ausbildung selbst verstanden haben. Wenn

---

vier Eigenschaften ist, so wird er in einer Oper von Gluck, oder in „Euryanthe", im „Freischütz", mit einem Worte in jeder Oper singen können, welche das Gebiet der Deklamation respektirt, wird er aber mit diesen Eigenschaften je in einer Oper von Rossini auftreten können, wird er selbst den Ottavio im „Don Juan" zu leisten vermögen? Wird eine Sängerin nur eine Constanze, Donna Anna, eine Nurmahal, geschweige eine Amenaide, Desdemona singen können? Es gehört also eine fünfte Eigenschaft für diese Rollen, sie heißt Fertigkeit, diese sei nun angeboren oder das Werk des Studiums. Den Sängerinnen oder den Sängern, welche im Besitze dieser fünften Eigenschaft sind, gebührt also der Vorzug, denn sie können jene Rolle singen, während im umgekehrten Falle die früher erwähnten Sänger nie diese zu leisten im Stande sein werden. Selbst der geübteste Künstler hat Grund, wenn er mit Aengstlichkeit in einer Rossinischen Oper vor einem strengen Publikum erscheint, denn jeder Augenblick ist reich an Schwierigkeiten, und also auch an der Leichtigkeit, an ihnen zu scheitern. Wenn die guten Opern Rossini's nicht gefallen, so liegt dies an den Ausführenden, denn so weit ist man im Klaren, daß auch in diese Gattung von Musik ein Ausdruck gelegt werden kann, wie ihn jede Oper von einem andern Meister nur immer fordern darf. C. Bl.

3) Es thut dem Deutschen wehe, wenn er im Auslande Institute kennen lernt, welche wenigstens den Zweck und den Willen haben, in den verschiedenen Zweigen der Musik Gutes und das Beste wirken zu wollen, während in Deutschland — gar nichts dafür geschieht, sondern jeder Künstler gezwungen ist, seine Bildung auf gut Glück, recht oder falsch, selbst zu leiten. C. Bl.

die verschiedenen Individuen sich Alle bereits mit formirten Stimmen, über alle Gefahren erhaben, welche die Jugend bietet, stellten — würde die Wahl sehr leicht sein. Aber dem ist nicht so. Von Hundert verlieren Neunzig ihre Stimmen bei der Mutation, und unter den zehn Individuen, die solchergestalt bleiben, sind vielleicht nur wenige, welche der Schönheit, dem Klange ihres Organs, Fähigkeit und Gefühl verbinden, um in der Folge den Namen eines Sängers zu verdienen. In der Jugend reichen zwei Töne hin, um dem Meister diese Vorzüge erkennen zu lassen, aber liefern deshalb spätere Jahre ein sicheres Resultat, was die Erhaltung dieser Stimmen betrifft. Diese Ungewißheit war der Ursprung der Castration.

Zurückgeschreckt durch eine Menge widriger Erfahrungen, hat man später in den öffentlichen Gesangschulen nur Waisenknaben und außer der Ehe erzeugte Kinder zugelassen, aber hier stellte sich eine neue, eben so große, Schwierigkeit entgegen, nämlich die, daß, wenn diese Kinder ins mannbare Alter traten, ohne vorher durch lange, regelrechte Studien den festen Grund zu ihrer musikalischen Bildung gelegt zu haben, sie später nie dahin gelangt sind, gute Musiker, sei es mit Rückblick auf ein schnelles vom Blatt singen, oder auf Taktgefühl, geworden zu sein.

Wie schön die Stimme immerhin sein mag, ihr Klang, Anschlag, welche Vorzüge sie in der

Intonirung, im Ausdruck, von frühester Jugend an gehabt haben mag, so wird sie deshalb nie einen vollkommenen Sänger bilden, so lange Unsicherheit in der Ausführung herrscht, so lange bei Allem nur der Instinkt als Leitfaden diente.

Zwischen zwei gleich große Schwierigkeiten gedrängt, sollte daher die Regierung, welche der musikalischen Erziehung ihre Sorgfalt zu widmen hat, nichts dem Zufall überlassen, weil man in gehegten Hoffnungen nur zu leicht getäuscht wird. Ich schlage das Folgende vor.

Die Erfahrung lehrt, daß die Stimmen in Frankreich, gleich dem Weinstock, in gewisse Provinzen vertheilt sind. Die Picardie liefert mehr, als jede andere Provinz, die besten Baßstimmen. Die Tenore, und namentlich die Haute-contres, sind in Languedoc, und namentlich in der Umgegend von Toulouse, zu Hause, und der Mutation weniger, als Stimmen irgend einer andern Provinz unterworfen, und Burgund und die Franche-Comté erzeugen die klangvollsten und umfassendsten Weiberstimmen.

Ohne dem, warum dem so ist, lange nachzugrübeln, muß man sich an die Thatsachen in so fern halten, daß man dort die bezeichneten Stimmen sucht, und von dort die Kinder, welche zum Unterrichte bestimmt sind, kommen läßt, und das Geschäft der Wahl selbst einem Manne vertraut, auf dessen Sachkenntniß man sich verlassen kann.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß man nach Verlauf von acht Jahren im Besitz von guten Sängern sein würde, deren Mangel von Tage zu Tage fühlbarer wird.

Um diesem Mangel abzuhelfen, begnügt man sich in Frankreich und Italien gewöhnlich mit dem Gebrauche, junge Eleven, deren Stimmen sich kaum gestaltet haben, auf die Scene zu bringen, und der Erfolg ist, daß solche Individuen, aus Mangel eines Studiums von mehreren Jahren, nur auf der Stufe der Mittelmäßigkeit bleiben. Den ersten Weg sollte unsre Regierung einschlagen. Ich komme jetzt auf den zweiten Punkt, auf die Erhaltung der Stimme.

Die unausbleibliche Folge des Lehrsystems eines Lainé und Adrien, welche sich Lehrer der lyrischen Declamation nannten, war — daß ihr Princip (aus der Unwissenheit, in welcher sie über das Tragen der Stimme und Accentuation waren, entspringend) nur die Zerstörung der Stimme, durch übertriebenen Kraftaufwand und Anstrengungen vermehrt, bezweckte.

Der Ansatz gestaltete sich nie auf natürliche Weise, und Brust und Lunge wurden so angestrengt, daß die stärksten Stimmen unterliegen, und selbst herkulische Constitutionen, wie die eines Adrien, an solchen Uebungen scheitern mußten. Gesunde, volle Stimmen verschwanden — noch ehe sie die Gesangschule verlassen hatten. Eine Aenderung

bewirkte sich später durch die Anstellung anderer Lehrer, aber Alles ist doch noch nicht gethan.

Die Sorge der Erhaltung einer Stimme muß Schritt vor Schritt mit ihrer Bildung gehen. Noch ist zu bemerken, daß man, abgesehen von dem Gesang-Unterrichte, eine vorläufige Uebung einführt, welche die Geschicklichkeit, schnell vom Blatt zu lesen, befördern soll. Der Unterricht hierin, ist in der Regel Lehrern anvertraut, die, der Gesangskunst fremd, keine Rücksicht auf die Jugend ihrer Schüler nehmen, und, sorglos in Wahl der Uebungsstücke, den Umfang der Stimmen nicht erwägend, diese alle Augenblicke über ihre natürlichen Grenzen treten lassen, und so zerstört übermäßiges Anstrengen der Stimme, zur Erreichung der höchsten Töne, bereits den Keim, ehe er sich entwickeln konnte.

Ist das Uebel einmal da — giebt es kein Mittel, um ihm abzuhelfen, und der Schmelz der Stimme ist für immer verloren. Nimmt man nun noch dazu, daß die Kunst, die Stimme anzusetzen, zur gehörigen Zeit zu athmen, nicht durch zu öfteres, oder zu lang' anhaltendes Athemholen die Brust zu ermüden, von den meisten Lehrern gar nicht gekannt ist, so wird man begreifen, daß diese nach zwei oder drei Jahren freilich recht tüchtige Blattleser gebildet, die Stimme aber, aus ihrer natürlichen Region verdrängt, ihr Metall verloren hat, und so geschwächt und erzogen werden die jungen Individuen aus dieser Classe des

Unterrichtes den eigentlichen Professoren der Gesangskunst in einem Zustande überliefert, in welchem alle Mittel der Kunst vergeblich ihre Kräfte aufbieten, um das Verlorne wieder zu ersetzen.

Besser wäre die folgende Methode. Die Kunst des Treffens und vom Blatte Lesens ist unabhängig von der Singekunst selbst, also unnütz, zwei Dinge mit einander zu vereinen, die natürlich getrennt sind. Warum also beim ersten Unterrichte sich nicht allein auf die Benennung der Noten und Taktarten beschränken, ohne die ersten von den Schülern gleich singen zu lassen?

Was das Intoniren betrifft, woran sich das Ohr freilich gewöhnen muß, so wäre von Seiten des Lehrers hier das größte Augenmerk nothwendig. Sobald der junge Schüler den ersten Ton mit der Stimme versuchte, müßte man ihn sorgfältig vor allen fehlerhaften Angewohnheiten verwahren, und nie sein Organ zwingen, die ihm von der Natur angewiesenen Grenzen zu übersteigen.

Man glaube ja nicht, daß ich hier eine neue Gesangsmethode entwickelt, keineswegs; so wurde in den früheren guten Zeiten der Gesang in Italien gelehrt. Erfahrung und Vernunft haben diese Methode gebildet, nur das Interesse der ersten Solfeggien-Lehrer, die sich gern als Gesangs-Lehrer angesehen wissen wollen, dürfte gefährdet werden. Ich zweifle nicht, daß sich

wichtige Verbesserungen den musikalischen Studien, die in Frankreich schon so bedeutende Fortschritte [4]) gemacht, auch ferner anschließen werden.

---

## Sechszehnter Abschnitt.

### Von der Kunst, die Instrumente zu spielen.

§. 1.

Die Instrumental-Ausführung theilt sich in die individuelle und collective, d. h. in die Ausführung, welche sich auf das Einzelne oder das Ganze bezieht. Zu der ersten gehört das Spielen der Instrumente, zur zweiten ihr Zusammenwirken nach Takt und Gefühl.

Indem man sich der früheren Instrumenten-Eintheilung, als: 1) Saiten-Instrumente, die mit einem Bogen gestrichen werden; 2) die mit den Fingern gekniffen werden; 3) der Tasten-Instrumente; 4) der Blase-Instrumente und 5) der Schall-Instrumente, noch erinnern wird, wird man

---

4) Die Art, in der großen Oper zu singen, hat bereits, gegen sonst, ungeheure Schritte gethan. Nourrit ist ein vortrefflicher Sänger, auch Lafont hat große Verdienste. Der erste glänzt in der „Muette" und in Rossini's genialstem Werke „Wilhelm Tell". Was die Darstellung des Masaniello betrifft, so gesteh' ich frei, daß, bei aller Anerkennung von Nourrit's Talent, mir Bader's Auffassung dieses Charakters und Leistung höher steht. C. Bl.

begreifen, daß, da die Spielart dieser Instrumente eine verschiedne ist, auch ihre Stimmung unter einander ein sehr geübtes Gehör verlangt.

Namentlich machen die Saiten-Instrumente in dieser Hinsicht sowohl, als was die Bogenführung betrifft, die bedeutendsten Ansprüche. Was das Spielen der Harfe und Guitarre betrifft, so erfordern Beide viel Kraft in den Fingern, um dem Druck der Saiten zu widerstehen. Die Tasten-Instrumente, als: Pianoforte, verlangen lange, biegsame und geschmeidige starke Finger. Was die Blase-Instrumente anlangt, so erfordern sie gleich gutes Gehör, wie die Saiten-Instrumente, außerdem aber noch die Geschicklichkeit, die Lippen, nach Maaßgabe des Tones, bewegen zu können, die Kunst, den Athem einzutheilen, ihn zurück zu halten, Eigenschaften, die man unter dem Namen Ansatz (Embouchure) versteht.

Was die Schall-Instrumente betrifft, so sieht Jeder auf den ersten Blick, daß ein starker Körper zu ihrer Behandlung nothwendig ist. Die Pauke macht insofern eine Ausnahme, als sie eine biegsame Faust und einen gewissen Takt erfordert, der nicht zu analysiren ist.

Der geistigen Eigenschaften des Gemüthes, welche die Wirkung jedes Instrumentes beleben müssen, habe ich nicht Erwähnung gethan, indem ich mich bloß auf das Physische beschränkt habe, denn Gefühl und Ausdruck würden vergebliche Vorzüge

sein, wenn die Finger lahm oder ungelenkig, die Lippen dünn oder trocken wären, eben so wenig, als ohne Stimme je ein Sänger sein würde.

Die Ausführung der Bogen-Instrumente zerfällt in zwei Abtheilungen, in die der Fingersetzung und die der Führung des Bogens. Die erste bildet den Ton, indem man mit dem Finger die Saite auf den Hals des Instrumentes drückt. Dieses muß mit Kraft und Festigkeit geschehen, wenn die Saite den Ton rein und sicher angeben soll, und die dazu gehörige Anstrengung ist in den ersten Momenten des Erlernens mit vielem Schmerze, den die Fingerspitzen empfinden, begleitet. Die Haut derselben verhärtet sich indessen mit der Zeit. Ein anderer Hauptpunkt beim Fingersatze ist die Genauigkeit, welche dabei obwalten muß, damit die Intonation die richtige wird. Alle Violinen sind nicht von ein und derselben Größe, und die Instrumentenmacher haben verschiedene Dimensionen angenommen, daher die Entfernung der Töne auf den Saiten-Instrumenten, als: Violinen, Bratschen und Violoncells, nicht immer dieselbe ist. Je größer das Instrument, desto weiter liegen die Töne aus einander, und so umgekehrt. Rein zu spielen erfordert viele Uebung, so wie man in dieser Beziehung zwei Grade annehmen kann. Den ersten, als einer möglichst reinen, den zweiten, als einer ganz absolut reinen Intonation. Den ersten erreichen die

gewöhnlichen Künstler, den zweiten nur eine kleine Anzahl derselben. Passagen auf zwei Saiten, wobei der Bogen nämlich zwei Saiten zugleich berühren muß, sind sehr schwer, indem die linke Hand zu Doppelgriffen gezwungen wird, und nur wenig Virtuosen leisten den Anforderungen eines geübten Ohrs vollkommnes Genüge. Der Fingersatz der linken Hand hat es nur mit der Reinheit der zu greifenden Töne zu thun, ihre Kraft, der weiche oder stärkere Ton derselben, ist Sache der rechten Hand, welche den Bogen führt. Die Bogenführung selbst erfordert ein aufmerksames Studium, und ist mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Eine Hauptsache ist, die Bewegung des Armes selbst, so viel wie möglich, zu beschränken, aber die Handgelenke desto geschmeidiger zu üben. Je leichter diese Bewegung bei einem geschickten Geiger uns erscheint, je mehr können wir annehmen, daß er die Schwierigkeiten bei seinem Studium überwunden hat. Das Ziehen und Abstoßen mit dem Bogen ist ebenfalls einer Menge von Veränderungen fähig. Oft ist man gezwungen, viele Noten auf einem Bogen zu binden, dies erfordert nur eine kleine Bewegung des Armes, oft verlangt, im schnellen Tempo, jede Note ihren eignen Strich, und dies bedarf einer großen Uebereinstimmung der linken und rechten Hand. Oft muß man mehrere Noten in einem Bogenstrich, und doch jede einzeln, abstoßen. Dies nennt man Staccato. Nicht nur diese Schwierig-

keiten müssen überwunden werden, auch der Ton des Instrumentes verlangt seine eigne Behandlung, und diese ist in letzter Zeit, wo man nicht, wie früher, nur ein breites, freies Spiel verlangt, sehr vervielfältigt worden. Um früher dem breiten starken Spiele zu genügen, hatte man dem Bogen eine krumme, convexe Gestalt gegeben, welche der eines wirklichen Bogens nicht unähnlich war. Man kam indessen bald von dieser Form zurück und zog bei ihm eine gerade Linie, die erst gegen das obere Ende sich ein wenig krümmt, vor.

Die stärkere oder schwächere Spannung der Haare am Bogen geschieht an dem Ende desselben, welches in der Hand des Geigers liegt, durch eine kleine Schraube, und der Effekt des Tones hängt von der An- oder Abspannung der Haare ab.

Am Steg, wo die Saiten am meisten gespannt sind, verliert sich der eigentliche Ton des Instrumentes, und nimmt, wenn man mit dem Bogen dort spielt, etwas Näselndes im Tone an. Weiter nach dem Griffbrette zu, wird der Ton stark, voll und ausgehend, und auf dem Griffbrette selbst, sehr weich und sanft, weil der Bogen, je mehr er vom Steg entfernt wird, die Kraft verliert, auf die Saiten zu wirken. Aus allem diesen leuchtet die unendliche Verschiedenheit hervor, die der Künstler seinem Vortrage geben kann.

Anfänglich war die Violine nur ein Instrument, welches von herumziehenden Musikanten zu Liedern

und Volksmelodieen benutzt wurde. Später fand es im Orchester Aufnahme, wo es jetzt die erste Stelle einnimmt. Noch zu Lülly's Zeiten beklagte sich dieser, daß er für die Orchester-Violinisten gar nichts zu setzen wagen könnte. Weder Frankreich, noch Italien oder Deutschland, besaßen eine Violin-Schule; der erste, welcher einsah, was eigentlich aus diesem Instrumente gemacht werden könnte — war Corelli, der zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts lebte. Seine Sonaten und Concerte werden bis jetzt noch für klassisch gehalten, und er führte eine Menge von Positionen und Bogenstrichen ein, von denen man bis dahin noch keinen Begriff hatte. Vivaldi und Tartini erweiterten das Reich der Violine; ihnen folgten: Locatelli, Nardini und noch Mehrere, die Alle herzuzählen zu weitläufig werden dürfte, bis endlich Viotti, dessen Verdienst um die Violine wir früher erwähnt, dies Instrument auf seine jetzige Höhe stellte.

Die deutschen Violinisten zeichneten sich, in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, vorzüglich durch die Fertigkeit ihrer linken Hand aus, nur das Herausziehen des Tons wollte ihnen nicht recht gelingen, und Fraukreich und Italien besaßen früher bereits die geschicktesten Spieler. Der erste deutsche Geiger, der eine Schule gründete, war Benda. Im Jahre 1790 stellte sich Eck an die Spitze der deutschen Violinisten, später Fränzel, Spohr und andere bekannte und berühmte Meister mehr.

Die französischen Violinisten sind seit einem Jahrhundert bereits in Europa berühmt.[1]) Leclerc war der erste, der mit Corelli den Kampf, und nicht ohne Nachtheil, begann. Seine Compositionen galten lange Zeit als Muster, und sind selbst noch jetzt nicht ohne Schwierigkeiten für unsere besten Geiger. Madin, Pagin folgten, und später Gavinies, welchen man den französischen Tartini nannte. Er legte vorzügliches Augenmerk auf die zeither etwas vernachlässigte Führung des Bogens, und seine Studien, die den Titel de vingt-quatre matinées führten, sind Beweise seines Talents, das selbst Viotti's Bewunderung errang.

Nach ihm trat die neue Schule ein. Kreutzer, Rode und Baillot sind die Schöpfer derselben. Der erstere hat keine strenge Studien gemacht, aber sein glückliches Naturell, indem er seinem kecken, ritterlichen Spiele, Anmuth und Leichtigkeit zu verbinden wußte, ersetzte diesen Mangel vollkommen. Rode war in der Vollkommenheit selbst noch der Meister. Mit Recht durch die Reinheit seiner Intonation, die Art, auf seinem Instrumente zu singen, durch seine Fertigkeit berühmt, wäre seinem Spiele nur ein wenig mehr Abwechselung zu wünschen gewesen. Beide bedeutende Künstler, die ich

---

1) Die Instrumente überhaupt, auf welchen der Franzose vorzüglich excellirt, und die man dreist in dieser Hinsicht National-Instrumente nennen könnte, sind: Violine, Harfe, Flöte, Horn und Violoncell. C. Bl.

genannt, leben nur noch in der Erinnerung, aber Baillot, ihr Zeitgenosse, der die Stufenjahre italienischer und französischer Kunst vorübergleiten sah, steht, mit dem Feuer der Jugend mit jedem Jahre größer werdend, noch immer aufrecht da, und als Sieger in der vergangenen, scheint er auch der zukünftigen Zeit trotzen zu wollen.

Ihm gebührt der Ruhm, in Frankreich die glänzendste Schule, die es in Europa giebt, gebildet zu haben. Die Verschiedenheit seiner Bogenführung ist eben so bewundernswürdig, als die Erhabenheit seines Spieles, und alle errungene Fertigkeit dient ihm nur als Hülfe, seinen Geist im Augenblick des Schaffens zu entwickeln; nie ist dieser Künstler mehr an seinem Platze, als wenn er die Werke der großen Meister ausführt, und wer ihn nur in der Oper, wo er die Soli's bei Balletten ausführt, gehört, hat keinen Begriff von der ihm inwohnenden Kraft, denn beim Ballett gilt es nur, sein Spiel conform den Tanzbewegungen einzurichten.

Diesen Künstlern muß man noch den Namen Lafont zugesellen, der dem, was man gewöhnlich Eleganz nennt, noch eine außerordentliche Reinheit und Sicherheit, eine Frucht seines anhaltenden Fleißes, zu verbinden weiß. Diese Violinisten haben eine Masse geschickter Schüler gebildet, welche, als ausgezeichnete Virtuosen, die Zierde unserer Orchester bilden.

Mit Paganini beginnt so zu sagen eine neue Zeitrechnung für die Violine. Dieser große Künstler verbindet allen natürlichen Anlagen, die zur Ausführung gehören, eine Geschicklichkeit, die an das Unglaubliche grenzt. Aus sich selbst hervorgegangen, steht er allein, unvergleichbar da, weniger neu in seiner Bogenführung, ist es das Spiel seiner linken Hand, was in der Behandlung dieses Instrumentes eine vollkommene Revolution hervorgebracht hat. Um den Schwierigkeiten, die für gewisse Passagen in der Violine liegen, abzuhelfen, hat Paganini diese dadurch zu heben gesucht, daß er das Instrument umstimmt, daher die bewundernswürdigen Wirkungen des Spiels dieses großen Meisters. Paganini ist der erste, welcher gleichzeitig, indem er den Bogen führt, einige Stellen pizzicato ausführt, und der auf der G-Saite Tonstücke spielt, zu welchen alle vier Saiten des Instrumentes nöthig erscheinen. Leider verleitet ihn die Sucht nach Beifall oft zu Mißbräuchen, die außer dem Bereich der Kunst liegen.

Die neuere Schule hat außerdem noch einen Violinisten gebildet, welcher durch die Reinheit und Fertigkeit seines Spieles berufen scheint, Paganini zu beerben, um, zum Besten der Kunst, einen würdigern Gebrauch von diesem Erbe zu machen. Ich meine Beriot. Geschmack, schöner Ton, Alles vereinigt sich in ihm, und es bleibt nur zu wünschen, daß er den Variationen-Styl verläßt, um

einem größern Genre sich zu widmen, in welchem er sich schon so glücklich bewegt hat. [2])

So sehr nun die Violine ein glänzendes Instrument ist, um im Solo damit zu wirken, so wenig scheint die Bratsche dazu bestimmt zu sein, welche nur im Ensemble von Effekt ist. Ihr Ton ist melancholisch und ermüdet das Ohr, und daher die wenigen Tonstücke, die für Bratsche allein geschrieben sind. Alexander Rolla in Mailand und Urban hier in Paris, sind fast die einzigen, die sich auf diesem Instrumente ausgezeichnet haben. Da der Fingersatz und Applicatur fast die der

---

2) Das über Paganini, mit Beziehung auf Beriot, Gesagte scheint zu beweisen, daß Herr Fetis Paganini in der letzten Zeit nicht gehört hat, sondern ihn bloß aus Beurtheilungen kennt. Er gebraucht in dem französischen Originale den Ausdruck Charlatanisme, ich habe ihn in der Uebertragung weggelassen, weil ich von der Kenntniß eines so gelehrten und achtungswerthen Musikers, wie Fetis, überzeugt bin, daß, wenn Paganini nach Paris kommen wird, er vor allen Andern der sein wird, welcher dem Talente dieses bis jetzt unerreichbaren Künstlers die vollste Anerkennung schenken wird. Ein Vergleich, der hier mit Beriot gezogen wird, kann gar nicht Statt finden. Beriot ist ein vortrefflicher Geiger, Frankreich und England haben ihn dafür anerkannt, aber Frankreich und England haben Paganini nicht gehört. Paganini steht so allein da, daß er mit gar keinem andern Virtuosen verglichen werden kann, und Beriot, Baillot, Mayseder, und alle großen Geiger, werden deshalb ihre Künstlerhöhe nicht verlieren. Worte reichen nicht aus, um Paganini's Spiel zu beschreiben; nur muß man nicht glauben, daß das Staccato eines Bogens, verbunden mit einigen Pizzicato-Noten — ein Spiel à la Paganini sei. C. Bl.

Violine ist, so bieten sich dem Violinisten wenig Hindernisse dar, um die Bratsche oder Viole zu erlernen.

Nicht so ist es mit dem Violoncell, welches, sitzend gespielt, eine eigne Applicatur hat, um so mehr, als bei der Größe des Instrumentes die Töne auch weiter aus einander liegen müssen, als auf der Violine. Die Applicatur anlangend, welche auf der Violine mit dem ersten Finger geschieht, so wird sie auf dem Violoncell mit dem Daumen genommen, der als Sattel über die Saiten gelegt wird. Das Instrument ist eben so sehr für das Solo, als zur Mitwirkung im Orchester geeignet. Sein Ton hat viel Aehnlichkeit mit der menschlichen Stimme, und ist geschaffen, um sanfte Cantilenen vorzutragen, doch wagen die Violoncellisten auch die keckſten Schwierigkeiten, um den Beifall der Menge zu erringen. Battistini zu Florenz führte es zuerst ins Orchester ein, und Franciscello spielte im Jahre 1725 das erste Solo. Zwei deutsche Musiker, Quanz und Benda, welche ihn zu Wien gehört, ertheilen ihm das größte Lob. Berthaud aus Valenciennes kann als Gründer der französischen Violoncell-Schule angesehen werden. Seine Schüler, die beiden Dúport (in Berlin bekannt), waren bis dahin noch unübertroffen, doch machte ihnen später Lamarre den Rang streitig, und in diesem Augenblick zählt die französische Schule die talentvollsten Künstler.

Die deutsche Schule hat sich durch mehrere vorzügliche Violoncellisten ausgezeichnet. Oben an steht Bernhard Romberg, dessen Compositionen als Modell für alle seine Nachfolger gedient haben. Kräftiges, ausdrucksvolles Spiel charakterisirte ihn als Virtuosen. Max Bohrer hat sich durch seine Intonation, die Art, wie er die größten Schwierigkeiten überwunden hat, und durch seine Eleganz ebenfalls einen großen Namen gemacht.[3]) Dotzauer verdient ebenfalls als Componist einen ehrenvollen Platz.

Die Engländer zählen jetzt zwei Violoncellisten, mit Namen Crosdill und Lindley. Der erstere excellirt durch ein gewisses großartiges Spiel, der andere durch Fertigkeit im Bogenstrich und Klarheit in der Ausführung, schade, daß sein Geschmack nicht der reinste ist.

Der Contrabaß ist das Fundament des Orchesters, und kann wegen der Kraft und Macht seines Tones durch kein anderes ersetzt werden. Die Länge seiner Saiten erschwert seine Spielart, so daß der Contrabassist alle Augenblicke gezwungen ist, die Position der Hand zu wechseln, und die Ausführung schnell auf einander folgender Noten

3) Ich kann nicht umhin, hier des Violoncellisten Herrn Ganz, Mitglied der Berliner Kapelle, rühmlichst zu erwähnen. Alle Kenner stellen ihn jetzt in die erste Reihe der Virtuosen auf diesem Instrumente, so wie überhaupt die Violoncelli ein Glanzpunkt des Berliner Orchesters sind.

C. Bl.

hat mit vielen Hindernissen zu kämpfen. Selten ist diese Ausführung genau, und ein großer Theil der Contrabassisten beschränkt sich auf den Anschlag der Hauptnoten. Die Hauptbestimmung des Instrumentes ist, durch Haltung der Baßnoten das Orchester zu leiten, doch haben sich Künstler gefunden, die es als Solo-Instrument zu behandeln wissen, und in diesem Falle, wenn auch keine Annehmlichkeit dem Ohre, doch Staunen und Bewunderung sich zu erringen wissen. Dragonetti, erster Contrabassist der Londner Oper und der philharmonischen Concerte, hat es zu einer Fertigkeit gebracht, die alles bisher Gehörte übersteigt; sein natürliches Talent, durch Kunst gebildet, bewirkt die Herrschaft, die er über alle ihn umgebenden Künstler ausübt, und seine Nachahmer sind alle nur schwache Copieen seiner Vortrefflichkeit geblieben.

Die eben genannten Instrumente sind die Basis der Orchester, und in früheren Zeiten waren es die einzigen, welche die Begleitung dramatischer Arbeiten und der Kirchen-Musik bildeten. Wir haben schon früher die Werke eines Pergolese, Leo und Anderer in dieser Beziehung erwähnt. Glückliche Melodieen, Ausdruck in den Worten war das, worauf man sich sonst hauptsächlich bei den Opern beschränkte. Die Blase-Instrumente, welche durch ihre verschiedenen Eigenschaften so viel Colorit in eine Musik übertragen, wurden dazumal noch gar nicht, und später erst sehr selten und nicht mit

Geschick angewendet. Wenn wir jetzt auch in diesem Punkte vorgerückt sind, so wird das Fundament des Orchesters doch stets auf den Saiten-Instrumenten ruhen. Soll indessen die Wirkung der letzteren bedeutend hervortreten, ist Einklang in der Ausführung, gleicher Strich in den Bindungen und dem Abstoßen der Noten, genauer Eintritt des Forte und Piano, eine Hauptbedingung. Die Sicherheit, mit welcher das Conservatorium die Musiker bildet, ist der Grund, daß in keinem andern Lande ein Orchester mit der Präcision executirt, als in Frankreich. Man hat dem Conservatorium oft den Vorwurf gemacht, daß alle Instrumentalisten eine und dieselbe Form erhielten, aber mir scheint in diesem Vorwurf zugleich das Lob zu liegen, namentlich, was die Violinisten der Orchester betrifft. Die Solo-Spieler anlangend, so wird auch bei ihnen die regelrechte Schule, die sie erhalten, dem wahren Genie in späteren Zeiten kein Hinderniß sein, und alle fremde Componisten, vorzüglich Rossini, haben unsern Geigern Bewunderung und Beifall geschenkt.

So manche vortreffliche Virtuosen auf Blase-Instrumenten auch Frankreich erzeugt hat, so hat hierin Deutschland doch von jeher das Uebergewicht behauptet. Eine Hauptschwierigkeit bei den Blase-Instrumenten ist: den Ton piano anzugeben, denn in der Regel ist er zu stark. Der erste Fall ist jetzt zur Hauptbedingung geworden, da die neuere

Schule die Blase-Instrumente fast bei jeder Arie, und nicht selten in Masse, wirken läßt, worunter denn, im entgegengesetzten Falle, der Gesang natürlich leiden müßte. In einem der ersten Abschnitte haben wir bereits die Blase-Instrumente, die gegenwärtig im Orchester sind, namhaft aufgeführt.

Was die Flöte anlangt, so erfordert sie einen besonders guten Ansatz (Embouchure), damit der Ton voll in das Instrument, und nicht theilweise vorbei geht, wodurch ein gewisses Zischen hörbar wird. Die abgestoßenen Noten werden, wie früher bemerkt worden, mit einem Stoße der Zunge gebildet, und bei diesen Stellen, die sehr schwierig sind, ist die vollkommenste Uebereinstimmung der Finger mit der Zunge nothwendig. Der erste Flötist in Frankreich war Blavet, Musikdirektor des Herzogs von Clermont. Er lebte in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, stand aber doch dem Flötisten Quanz, einem Deutschen, in Diensten Friedrichs des Zweiten, nach. Diesen Beiden folgte Hügot, im Jahre 1790, ein Franzose, berühmt durch seinen Ton und seine Präcision. Seine Spielweise war etwas gemein, wie die aller Bläser zu jener Zeit. In einem Anfall von hitzigem Fieber stürzte er sich, im September 1803, vom Fenster hinab.

Kein Flötenbläser, Tulou ausgenommen, konnte indessen dahin gelangen, der Flöte ihre

Einförmigkeit zu rauben. Schon als Schüler des Conservatoriums beurkundete er sein Talent, und man konnte in ihm den künftigen Reformator dieses Instrumentes schon damals erkennen. Er entdeckte zuerst die verschiedenen Abstufungen der Töne, in Hinsicht ihrer Modificationen, und dies war bei ihm weniger das Werk des Forschens und Grübelns, als der natürlichen Anlage. Die Flöte in seiner Hand hat manchmal mit dem Ton der menschlichen Stimme Aehnlichkeit, und dies giebt seinem Spiele einen Ausdruck, der bis jetzt von andern Künstlern noch nicht erreicht worden ist. Einige haben versucht, ihm in Einzelnheiten gleichzukommen, und unter diesen steht Drouet und Nicholson oben an. Der erste überrascht durch seine unglaubliche Fertigkeit, aber sein Spiel läßt kalt, es sind Kunststücke, die er hervorbringt — Musik ist die Art seines Spiels weniger zu nennen. Nicholson ist der erste Flötist Englands, und ein ausgezeichneter Künstler, weniger durch Geschmack, als durch glänzende, präcise Ausführung. Sein Ton ist voll, und sein Uebergang von einem Ton zum andern voll feiner, unmerklicher Nüancen, die man bewundern muß.

Die Hautbois schreibt sich aus Italien her, und die Schwierigkeit für den Bläser besteht in der Kunst, fast durchweg den Athem zurückhalten zu müssen, damit der Ton nicht zu stark wird und nicht umschlägt. Ein solches Umschlagen des Tons

nennt man: Kicks [4]). Diese Fälle kommen vor, wenn der Ton im Instrumente bleibt, und das Rohr allein in Vibration gesetzt ist. Auf der andern Seite muß man auf das Piano bei der Hautbois ein doppeltes Augenmerk haben, denn wird der Ton vom Bläser zu schwach angegeben, so erklingt er nicht selten in der Octav. Filidori, welcher zu Ludwig's XIII. Zeiten lebte, ist der erste, der in der Geschichte dieses Instrumentes genannt zu werden verdient. Die Familie der Besozzi in Parma hat später viele Künstler auf diesem Instrumente gebildet, die in Italien, Frankreich und Deutschland glänzten. Alexander Besozzi schrieb für die Hautbois, Anton Besozzi ließ sich in Dresden nieder und bildete mehrere Schüler. Hieronymus Besozzi ging 1769 in französische Dienste. Ein deutscher Hautboist, Namens Fischer, war der Nebenbuhler der Besozzi, und gewann durch Leichtigkeit und Anmuth den Preis. Garnier und Saleutin, Schüler Besozzi's in Frankreich, bildeten unsern jetzigen Hautboisbläser Vogt, dem, als vortrefflich anerkannt, nur eine größere Beachtung des Piano zu wünschen wäre. Brod, Schüler Vogt's, weiß diesen Fehler mehr zu vermeiden.

Das Clarinett, dessen Ton weder der Flöte noch der Hautbois gleicht, nimmt im Orchester eine

4) In Frankreich gebraucht man für Kicks den Ausdruck: couacs. C. Bl.

Hauptstelle ein. Die Deutschen haben in der Behandlung dieses Instrumentes den Vorzug vor den Franzosen. Die Letzteren haben es in Bildung des Tones, in dem Schmelz, der im Klang des Instrumentes liegt, nie so weit, wie die Deutschen, bringen können. Man entfernt hier das Instrument von seiner eigentlichen Natur, indem man starke, kräftige Töne hervorbringen will, auch ist der Ansatz falsch, indem man, statt das Blatt (Mundstück) auf die Unterlippe zu drücken, hier bei uns mit der Oberlippe auf das Blatt drückt. Beer, in Diensten des Königs von Preußen, gründete eine Schule, aus welcher berühmte Virtuosen, unter andern Bärmann, der sich hier im Jahr 1818 mit vielem Glücke hören ließ, hervorging. Er behauptet unter den Clarinettisten, durch seinen Ton, seine Eleganz, Ausdruck und Fertigkeit, selbst in Deutschland den ersten Rang. Willman in London, Berr, beim hiesigen Italienischen Theater, sind, namentlich der Letztere, hinsichtlich ihres schönen Tones, bemerkenswerth. —

Im sechszehnten Abschnitt habe ich von den Fehlern des Fagotts, die in seiner Construktur liegen, gesprochen, diese sind die Ursache, daß, Ozi und Delcambre ausgenommen, die zwar guten Ton, aber weder Geschmack noch Festigkeit hatten, sich kein Virtuos diesem Instrumente gewidmet hat. In Frankreich haben die Fagottisten freilich einen

hübschen Ton, aber kein Ausgeben ist in ihm bemerkbar. In Deutschland, wo indessen der Ton doch im Allgemeinen mehr Rundung hat, ist es fast derselbe Fall. [5])

Die Blech-Instrumente, als Horn und Trompete, sind sehr schwer zu blasen, weil die Intonationen Folgen der Lippenbewegungen sind. Diese sind so schwer, daß man sich beim Horn genöthigt sah, die Tonleiter für den Bläser zu theilen, und zwar so, daß der Hornist, welcher die tiefen Töne bläst, nicht nöthig hat, die Töne zu executiren, die der Andre ausführt. Daher die Ausdrücke: Erstes und zweites Horn (Corno primo und Corno secondo). Dauprat, Professor am Conservatorium, hat die richtigere Bezeichnung: Corno alto, und Corno basso dafür gewählt. Noch ein drittes Horn (im Französischen: Cor mixte) bewegt sich zwischen den beiden genannten, hat weder die ganz tiefen Töne des Einen, noch die hohen des Andern, und ist gewissermaßen, als Bariton unter den Hörnern, am leichtesten zu spielen. Die ersten beiden Hörner nennt man bei uns Orchester-Hörner, die dritte Gattung ist mehr Solo-Horn. Fr. Düvernoy excellirte in diesem Letzteren, und sein ganzer Umfang bewegte sich nur in der mittlern Octav.

---

5) Der Fagott ist, wie schon früher bemerkt, hier fast gar nicht cultivirt, und alle Fagottisten, die ich in Frankreich gehört, sind in keiner Beziehung mit dem ausgezeichneten Virtuosen Bärmann in Berlin zu vergleichen. C. Bl.

Außer der Schwierigkeit, die Töne klar und rund anzugeben, bietet sich noch die auf dem Horne dar — eine gewisse Gleichheit zwischen den Principal- oder offenen Tönen, und den gestopften herzustellen.

Die Letzteren sind in der Regel immer dumpf, während die andern klar, rund, und nicht selten schmetternd erklingen. Gallay hatte es so weit darin gebracht, daß es schwer war, beide Gattungen Töne bei seinem Spiele zu unterscheiden. Nach Hampl glänzte Punto, ein Böhme, (1755), eigentlich mit Namen Stich, auf diesem Instrumente. Er pflegte sich eines silbernen Hornes zu bedienen. Ihm folgte Lebrün, welcher in die Dienste des Königs von Preußen trat, und Punto in Betreff des Tones noch übertraf.

Im Orchester bemerkt man oft, daß dem Hornisten das widerfährt, worüber wir bereits bei der Hautbois gesprochen, nämlich ein Kicks, ein Ton, der umschlägt. Dieser entspringt in der Regel, wenn der Hornist das Horn umzudrehen vergißt, um das Wasser aus dem Tubus zu ziehen, das sich durch den Athem in ihm gesammelt hat. Die kleinste Blase im Horne ist hinreichend, um den Ton zu hindern.

Die Trompete ist, in Betreff ihrer Spielart, eben so schwierig, wie das Horn, und hat das Unangenehme, daß die Fehler, ihres scharfen Tones wegen, bei weitem mehr auffallen. Sehr schwer

auf ihnen ist das Piano, und die Franzosen besitzen hierin nicht die Geschicklichkeit der Deutschen, nicht einmal der Engländer. Man citirt in Deutschland die Gebrüder Altenburg als Meister auf diesem Instrumente. Wenn man die Werke Händels durchsicht, stößt man auf Parthieen, für Trompete geschrieben, wo man jetzt nicht begreift, wie es möglich gewesen ist, solche ausgeführt zu haben. Jetzt glänzt hier Herr Harper durch seinen angenehmen, sanften und auf der andern Seite wieder höchst kräftigen Ton, der ohne Mühe bis zur äußersten Höhe steigt.

Wie früher angezeigt, werden diese Instrumente durch Einsatzbogen gestimmt, sie bieten also nicht die Schwierigkeit, wie z. B. die Posaunen dar, bei welchen der Ton gezogen wird. Um diese gut zu behandeln, gehört vor Allem dazu, daß man geübter Musiker, und von gesundem, starken Körper sei. Auch auf der Posaune giebt es Solo-Bläser, für das Orchester kommen sie in keinen Betracht, da die Stelle, die dies Instrument einmal einnehmen soll, fest bezeichnet ist.

Nachdem wir mit den Orchester-Instrumenten geendet, bleiben uns noch die Instrumente übrig, die geeignet sind, sich allein hören zu lassen, als: Die Orgel, das Piano, die Harfe und Guitarre.

Bei den vielen Schwierigkeiten, welche das Spielen der Orgel bietet, begreift man eigentlich nicht, wie sich noch Männer finden, die sich dem

Studium derselben widmen. Außer dem Fingersatz erfordert das Niederdrücken der Tasten selbst bedeutende Kraft, und ihm verbindet sich die Behandlung des Pedale, wenn die linke Hand die Mittelstimmen nimmt und so die Aufmerksamkeit des Ausübenden getheilt wird. Nimmt man noch dazu, daß dem Organisten die Anwendung der verschiedenen Claviaturen, die Begleitung der Choräle ꝛc., obliegt, so wird man bald den Grund begreifen, warum in einem Zeitraume von drei Jahrhunderten so wenig Künstler von Bedeutung sich auf diesem Instrumente erhoben haben. Italien und Deutschland haben die vorzüglichsten Organisten aufzuweisen; das erste den berühmten Merculo, Gabrielli, und vor Allen Frescobaldi, welche in den Jahren von 1615—1640 lebten; das zweite Froberger, Kerl, Pachelbel, Joh. Sebastian Bach und seine Schüler. Der Letztere ist einer jener großen Männer, welche, dem Leuchtfeuer gleich, da waren, um ihr Jahrhundert aufzuklären. Als Componist und ausübender Künstler war sein Verdienst so groß, daß er ein Muster für die Nachwelt, für die Mitwelt unerreichbar blieb. Den französischen Organisten hat durchaus Wissenschaft und Studium gefehlt, aber ihr Spiel selbst war gefällig und effektvoll. Couperin, Calvière, Daquin, hatten kein anderes Verdienst, nur Rameau, welcher mit dem Orgelstyl vertraut war, macht eine Ausnahme.

Das Pianoforte hat nur in der Claviatur mit der Orgel Aehnlichkeiten, und erfordert von dem Spieler ganz andere Eigenschaften, als die Orgel. Die Berührung der Tasten durch feste und biegsame Bewegungen der Finger, ist ganz von der bei einer Orgel verschieden. Dem Piano einen guten Ton durch den Mechanismus des Spiels abzugewinnen, ist sehr schwierig, und es gehört die Kunst dazu, den Arm so wenig wie möglich zu gebrauchen, und den Fingern, unabhängig von einander, Kraft und die gehörige Geschmeidigkeit geben zu können. Es versteht sich von selbst, daß der Ton eines Instrumentes nicht so reine Sache des Mechanismus ist, daß die Seele des Spielers, das Gemüth, welches in den Tönen weht, nicht ebenfalls dabei mächtig in Anschlag zu bringen sei. Die Geschicklichkeit, Fertigkeit in der Uebung aller möglichen Passagen, so mit dem wahren Ausdrucke und dem Gefühle zu verbinden, daß Beide ein schönes Ganze bilden — charakterisirt den großen Pianisten.

Die Veränderungen, die der Geschmack und die Mode auf das Piano geübt, kann man in drei Epochen theilen.

Die erste begreift den gebundenen Styl, wo beide Hände vier- oft fünfstimmig ein Tonstück harmonischer als melodischer durchführten, in sich. Diese endet mit Sebastian Bach, der unerreichbar bleibt. Um in diesem Systeme glänzen zu wollen,

mußte man tüchtiger Harmoniker sein, und die Finger vollkommen in seiner Gewalt haben, um die Bindungen und Versetzungen gehörig auszuführen. Nur wenig Pianisten sind jetzt im Stande, eine Musik von Bach oder Händel zu spielen. Die zweite Epoche beginnt mit Carl Philipp Emanuel Bach, und in ihr sprach sich schon das Bedürfniß aus, durch die Melodie gefallen zu wollen. Die Verbindungen der Tonleitern führten sich ein, angenehmer Gesang, und alle die kleinen Züge, die seit sechszig Jahren der Typus aller Pianisten waren. Dieser Styl, bloß mit dem Ausdrucke, weniger mit der Harmonie beschäftigt, war leichter, als der erste. Ihm folgten Mozart, Müller, Beethoven, Düsseck, Clementi und des letzteren Schüler, als Cramer und Klengel. Die dritte Epoche fing mit Hummel und Kalkbrenner an, und diese großen Virtuosen haben, indem sie das Gute der früheren Epoche beibehielten, den Styl des Piano mit einer Menge der überraschendsten Züge bereichert, als die Fertigkeit, die entfernten Intervalle zu greifen, und die Einführung neuer, harmonischer Wendungen. Ihre Spielweise, ganz neu und abweichend, warf das ganze frühere System über den Haufen, und so, wie nichts stehen bleibt, was einmal im Fortschreiten begriffen ist, so säumte einige Jahre später Moscheles nicht, noch die Schwierigkeiten zu überbieten, die Jene geschaffen. Dieser ausgezeichnete

Künstler vereinigt ebenfalls alle Eigenschaften eines großen Virtuosen; Festigkeit, Biegsamkeit der Finger bis zur Bewunderung, weiß er dem Ausdrucke zu verbinden. Herz und Schunke reihten sich diesem Virtuosen an, und der Letztere weiß seinem Spiele eine neue Art von Originalität noch außerdem beizumischen. Mit einem Worte, es geht dem Pianospiel fast wie der Tanzkunst. Bewunderung, Erstaunen zu erregen, heißt Piano spielen, weniger Gegenstand der Theilnahme, ist es der des Vergnügens geworden. Nicht der Gedanke — nur der Mechanismus macht Alles. Schon hat man das Lächerliche dieses Treibens eingesehen, und Moscheles, dem Ueberwinder aller Schwierigkeiten, gebührt der Ruhm, zuerst inne gehalten, und den Ausdruck, das Gefühl, den Tour de force, vorgezogen zu haben. Kalkbrenner und Hummel haben dem Strome stets widerstanden, und somit ist es wahrscheinlich, daß durch diese drei Virtuosen die Kunst des Pianospiels wieder ihres Ursprungs würdig sich gestalten wird.

Die Instrumente, deren Saiten unmittelbar mit den Fingern berührt werden als: Lyra 2c., stammen von den Griechen und Römern, im Allgemeinen von den Völkern des Orients ab, und die Künstler, die sie übten, standen bei ihnen in großem Ansehen. In der neueren Musik haben diese Instrumente, ihrer Unvollkommenheit wegen,

einen großen Theil ihres Werthes verloren. Harfe und Guitarre haben indessen, als die einzigen, ihre Zeitgenossen im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert überlebt. Die Harfen-Compositionen beschränkten sich früher nur auf Arpeggien, welche der Natur des damals unvollkommenen Instrumentes entsprachen. Madame Krumpholz war die erste Künstlerin, welche manche Schwierigkeit zu überwinden wußte. Später kam Marin, welcher dem Instrumente größeren Umfang gab, und demzufolge eine neue Spielart einführte, bis endlich Dizi, ein berühmter Componist in Belgien, welcher längere Zeit in London, und später in Paris lebte, das Instrument bis in seine kleinsten Details so studirte, daß die Uebungen, die er herausgab, ein ganz neues System der Harfe bildeten, und die engen Grenzen derselben bedeutend erweitert wurden. Bochsa war, wenn man will, kein solider Harfenspieler, aber er gab dem Instrumente durch sein glänzendes, überraschendes Spiel, einen brillanten Impuls. Jetzt gehört auch er unter die gewöhnlichen Virtuosen, denn ein junger Franzose, Theodor Labarre, hat in diesem Augenblicke wohl den höchst möglichen Grad der Vollkommenheit auf diesem Instrumente erreicht. Ein herrlicher Ton, Neuheit des Spiels, wird ihn über die Einförmigkeit des Instrumentes immer noch mehr siegen lassen, und den schon erlangten Ruhm dieses Künstlers dauernd befestigen.

Die Guitarre ist, wie bekannt, so beschränkt, daß ihre eigentliche Bestimmung nur Begleitung des Gesanges zu sein scheint. Doch haben einige Virtuosen sie als Concert-Instrument zu behandeln gewußt, unter denen sich hier in Paris Carulli, und später Sor, Carasci und Aguado auszeichnen, doch wird die Unvollkommenheit des Instrumentes ihr stets nur eine untere Stufe unter allen übrigen anweisen.

§. 2.

Von der Ausführung.

Dem gewöhnlichen Musiker ist Musik nur ein Notenhaufen mit Kreuzen, Auflösungs-, Erniedrigungszeichen und Pausen angefüllt. Richtig und im Takt zu spielen ist ihm der Gipfel der Vollkommenheit, und da dies Verdienst auch schon selten genug ist, so kann man ihm den Werth, den er darauf legt, nicht verdenken. Aber freilich ist noch ein mächtiger Schritt von diesem mechanischen Theile der Ausführung, bis zu dem Punkte, wo Seele und Gefühl des Componisten durch die Ausführung klar heraustreten, und diese geistigen Bande den Zuhörer erheben und fesseln sollen. Man denke sich ein Orchester und mittelmäßige Sänger, welche uns bei der Ausführung eines Werkes ganz gleichgültig lassen, plötzlich aber tritt ein Direktor, mit höheren Eigenschaften begabt, in ihre Mitte — welch Feuer, welcher Geist belebt mit einem Male die todte Masse,

man glaubt, nicht mehr dieselben Musiker, dieselben Sänger zu hören. Der höchste aller Effekte kann mithin nur dann statt finden, wenn alle Ausführende nicht bloß gleiche Geschicklichkeit, sondern auch gleichen Willen, gleiches Gefühl, gleiche Liebe für ihr Werk hegen. Dergleichen Künstler-Vereine sind indessen so selten, daß sie unter die Ausnahmen gehören. Die italienische Oper, im Jahre 1789, Viotti, accompagnirt durch Madame de Montgeroult; Baillot in einem Trio, begleitet von Rode und Lamarre, haben in dieser Beziehung ein Beispiel des Zusammenspiels gegeben, das freilich bei ganz großen Werken, zu welchen Chöre ꝛc. nothwendig sind, fast nie statt finden kann. Man muß sich also mit der größeren Zahl trefflicher Künstler, denen sich die Andern, so gut sie können, anschließen, um ein Ganzes zu bilden, begnügen. Geschicklichkeit in dem mechanischen Theile der Sing- und Instrumentalkunst ist nothwendig, aber sie allein reicht nicht hin. In dem Feuer der Auffassung, in dem Gefühle, welches das Innere des Ausführenden belebt, liegt der Zauber verborgen, welcher die Zuhörer beleben soll. Das nenn' ich Ausdruck, und dieser soll sich nicht, wie bei einigen Sängern und Sängerinnen, durch Spreitzen der Arme, Wiegen und Biegen des Körpers, Grimassen aller Art, unnatürliche Heftigkeit, sondern nur durch die Seele, den Ton der Stimme mit edlen

Bewegungen begleitet, kund thun. Ein Gleiches gilt, sein Instrument betreffend, von dem Virtuosen. Für den wahren Künstler giebt es kein schlechtes Instrument, ich möchte sagen keine schlechte Composition — denn er verbessert Alles.

Man würde in einem groben Irrthume sein, wenn man glaubte, nur in den Schmerz, in die Melancholie sei Ausdruck zu legen. Das wahre Talent schmiegt sich dem Tonstücke an, welches von ihm ausgeführt wird. Es bleibe einfach in der Einfachheit, sei feurig in der Leidenschaft, geizig mit Verzierungen in der strengen Musik, verschwenderisch und glänzend in dem modernen Style und groß in Kleinigkeiten. Eine einzige Note, ein Vorhalt, was sag' ich, ein Vorschlag, reißen oft das Auditorium zur Bewunderung hin. Bei dem Instrumentalisten erzeugt oft die Art und Weise, womit er den Bogen oder den Finger auf die Saite drückt, in der versammelten Menge ein Schweigen, ein Etwas, welches Stille gebietet, und im Vorgefühl die Erwartung spannt, und sogleich die Erscheinung eines großen Künstlers bekundet. Mehrere meiner Leser werden mich verstehen.

Die Natur bringt in jedem Lande glücklich musikalisch organisirte Wesen zum Vorschein, ihre Zahl bestimmt sich indessen nach den Einwirkungen des Clima und vieler andern Ursachen, die schwierig zu erklären sind. Frankreich hat Garat,

Rode, Baillot, Kreutzer, Düport, Tulon und Andere, geboren, welche mit den ersten Künstlern Deutschlands und Italiens wetteifern können; aber im Ganzen sind die natürlichen Eigenschaften des Franzosen der Musik nicht günstig. Der blühende Zustand der Musik in Frankreich ist mehr das Resultat der Erziehung, als des von innen ausgehenden Geschmackes. Der Franzose kennt die Vollkommenheit, liebt sie, und sucht sie, und um so größer seine Anforderungen sind, um so weniger werden sie oft durch das Ensemble befriedigt, weil keine Einheit in der Art zu fühlen herrscht. Der Italiener ist genügsamer, und hört oft eine ganze Saison hindurch ruhig einer mittelmäßigen Oper zu, wenn nur irgend eine Cavatine, oder Duo, in derselben, ihn für die Langweiligkeit des übrigen Theiles dieser Oper entschädigt. Aber dieses Volk, dem Anscheine nach indifferent, wenn es eine vollkommene Aufführung gilt, ist der regsten Aufmerksamkeit für das, was durch ein Ensemble erreicht werden kann, fähig. Die Erfahrung beweist, daß vier oder fünf mittelmäßige Sänger, die der Zufall gewählt, durch ein Orchester unterstützt, das kaum eine Sonate von Nicolai zu spielen vermag, ein Leben, ein Feuer, mit einem Wort, ein Brio hervorzubringen vermögen, das man bei den vorzüglichsten Sängern und Virtuosen Frankreichs vergebens suchen würde. Während der Italiener erregt, ergriffen wird, stellen

sich dem Franzosen zu Erreichung und Würdigung großer Effekte im Ganzen, ich weiß nicht, eine gewisse Zertheilung und Zerstreuung hindernd entgegen. Das Conservatorium übt indessen mit Macht seine Kräfte und das Studium der Harmonie, fast allgemein geworden, macht die Liebhaber mit den Elementen und Verzweigungen einer Kunst vertraut, die sie früher weniger gekannt haben. Bemerkt man noch jetzt selbst bei ausgezeichneten Künstlern einige Fehler in den Ensemble-Massen, werden Mängel in der Ausführung fühlbar, so liegt dies, meiner Meinung nach, in den ersten Elementar-Anleitungen, die noch nicht mit der gehörigen Sorgfalt geschehen.

Hiezu will ich verstanden haben:

1) Stellung des Orchesters.
2) Verhältniß der Instrumente unter einander und zu den Sängern.
3) Vocal-Ausführung der Chöre und Ensembles.
4) Begleitung.
5) Das Ensemble selbst.

Selten sind die Theater-Orchester wie die Concert-Orchester gestellt, und man begreift nicht, warum. Die Stellung des Dirigenten ist in allen unsern Theatern, mit Ausnahme des italienischen Theaters, schlecht und zweckwidrig gewählt. [7])

---

7) Leider auch in Berlin, mit Ausnahme des Königsstädtischen Theaters. Immer bleibt es indessen fehlerhaft, das Clavier aus dem Orchester verbannt zu haben, wenn der Dirigent,

Jedermann wird einsehen, daß es eine nothwendige Sache sei, daß der Dirigent seine Musiker übersehen muß, nichts desto weniger stellt man ihn dicht hinter den Souffleurkasten, wo er, bei vorkommenden Gelegenheiten, gezwungen ist, sich umzudrehen, und wo sein Wille sich den Orchester-Mitgliedern nur durch den Taktstock, mithin auch dem Publikum bemerkbar machen kann. Warum weist man ihm nicht den Platz an, den er in der italienischen Oper hat, wo ein Blick von ihm hinreicht, seine Untergebenen zu befeuern, oder sie, dem Sänger folgend, zurückzuhalten, wo die Bässe, als die Leiter und Führer des Ganzen, zu seiner Disposition stehen, und das Schnellerwerden oder Abnehmen einer Bewegung geschehen kann, ohne daß das Publikum das Mindeste davon gewahr wird. Es ist überdieß ein Ding der Unmöglichkeit, daß ein Orchester kalt und gleichgültig bleiben kann, wenn es Gelegenheit hat, die Blicke und Mienen seines Führers zu beobachten. Die jetzige Stellung Grasset's

---

wie in Frankreich, selbst bei der großen Oper, nicht mit der Violine dirigiren will. Gesetzt, es entsteht ein Fehler im Orchester, oder bei den Sängern, wie das doch sehr häufig der Fall ist, womit soll in Berlin dem Fehlenden eingeholfen werden? — Die ängstliche Bewegung des Taktstocks hilft nicht, und man muß, namentlich bei verwickelten Harmonieen, den Fehlenden auf gut Glück überlassen, bis er sich wieder zurecht findet. Früher hatte man im Berliner Orchester ein Clavier, dessen Abschaffung — rühre sie nun her, von wem sie wolle — immer tadelnswerth bleibt.

C. Bl.

im italienischen Theater erinnert an eine frühere im Théâtre Feydeau [8]) unter La Houssaye. Die Einrichtung, welche den Orchester-Chef so stellt, daß alle Musiker vor ihm, zwischen ihm und der Bühne, stehen, und der Sänger ihn doch sehen kann, ist indessen die vortrefflichste, die es giebt. Weniger vortheilhaft ist die, wo er an der Seite des Orchesters steht, und, um die Sänger zu sehen, gezwungen ist, den Kopf zu drehen; es bleibt also dem hiesigen italienischen Theater nur noch diese kleine Veränderung, um allen Anforderungen zu genügen, und es erliegt keinem Zweifel, daß diese Einrichtung bald von allen Theatern angenommen werden wird.

Was die Concert-Orchester betrifft, so sind sie eben so fehlerhaft, und namentlich die Orchester von London so eingerichtet, daß man glauben könnte, ihre Stellung sei absichtlich so gewählt, um die Spielenden zu verwirren. Der Dirigent, vorn beim Publikum gestellt, kann eben so wenig hier, wie in der Oper, sein Orchester übersehen.

Was die Verhältnisse der Orchester selbst betrifft, so sind sie in neuerer Zeit sehr gestört worden. Die Vermehrung der Blech-Instrumente hat die Wirkung der Violinen bedeutend geschwächt, namentlich ist dies im Théâtre Feydeau bemerkbar,

---

8) Feydeau, oder komische Oper, jetzt auch Théâtre Ventadour, weil es gegenwärtig in der Rue Ventadour erbaut ist.
C. Bl.

wo unmöglich sechszehn Violinen gegen zwei Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotts, vier Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen durchdringen können.

Vermehre man den Effekt noch so sehr, der höchste wird immer nur durch die Bogen-Instrumente erreicht werden. Ich will die Blase-Instrumente nicht verdammen, sie geben der neueren Musik ein herrliches Colorit, welches der älteren nur zu bemerkbar fehlte, aber es ist unumgänglich nothwendig, die Zahl der Saiten-Instrumente verhältnißmäßig zu vermehren. Nicht nur beim Zusammenspiel wird dies fühlbar, sondern auch dann, wenn die Blase- und Blech-Instrumente schweigen und natürlich in dem Ohre eine Betäubung und Fülle zurücklassen, gegen welche die zu schwachen Violinen hernach um so bedeutender abstechen. Ein richtigeres Verhältniß herrscht in der großen Oper. Nichts ist bei der Ausführung schwieriger, als wenn Orchester und Sänger zusammenwirken sollen, nichts daher auch seltener, namentlich in Frankreich, wo den Ensembles von Seiten der Executirenden nicht die Aufmerksamkeit gewidmet wird, die man einer Arie oder einem Duo schenkt. Oft scheitert der beste Wille des Dirigenten gegen die Eigenliebe der Sänger, und die schönen Nüancen eines Piano, Crescendo und Forte gehen verloren. Kann man sich wundern, wenn in solchen Fällen ein Publikum erkaltet? Gewiß nicht, denn der elektrische Funken, der Alles erwärmen

muß, geht nur von der Bühne aus. Wenn die Musik nicht ergreift, ist sie unerträglich, und Fontenelle hatte Recht, wenn er, nach Anhörung einer Sonate, ausrief: „Que me veux-tu?“ — Ihr Künstler, die Ihr den Erfolg Eurer Bemühungen ernten wollt, Ihr, welche edler Ehrgeiz aus dem großen Haufen hervorrief, in Euch selbst werft den prüfenden Blick, wenn Ihr auf Andere wirken wollt, seid selbst von Gefühl durchdrungen, wenn Ihr bei Andern Gefühle erwecken wollt; verlangt nicht Mitempfindung von Euren Zuhörern, da, wo Ihr selbst nicht empfunden habt.

Ein Sänger kann in einer Arie oder einem Duo durch seine Kunst vielen Beifall ernten, aber das Ensemble begehrt andere Hülfsmittel. Das Ensemble gewinnt, wenn Jeder zum Besten des Ganzen sein Ich vergißt. Genauigkeit im Takte ist die erste aller Bedingungen, ich sage Genauigkeit, nicht ein ungefähres Herumtappen, mit welchem man endlich zum Ende gelangt, nein, ein Zusammenfühlen des Zeitmaßes und des Rhythmus in seinen kleinsten Theilen beobachtet, ohne dadurch der Darstellung zu schaden.

Der Takt kann geübt werden, aber weniger bei solchen Stellen das Zusammenwirken der Stimmen, welches bei jeder Note wechseln kann. Je mehr Stimmen, je schwieriger die Ausführung,

hauptsächlich im Verein mit Chören. Ausnahmen verdienen indessen rühmliche Erwähnung, als: Die Chöre im „Moses“ von Rossini, in Auber's „Muette de Portici“, im „Wilhelm Tell“, und in der italienischen Oper.

In der komischen Oper existirt keine Spur von diesem Ensemble, weder Accuratesse, noch Reinheit. Im Königlichen Institut verdienen die Kirchenchöre des Herrn Choron lobend erwähnt zu werden.

Die Proportionen in den Chören sind lange Zeit ein Gegenstand der Ueberlegung gewesen.[9]) Man hat es jetzt auf sechszehn Soprane, zwölf zweite Soprane, zehn erste Tenore, zehn zweite Tenore und vierzehn Bässe festgestellt. Ein Sänger, dessen Stimme nur sehr schwach ist, kann in einer Arie durch geschmackvollen Vortrag ersetzen, was die Natur ihm versagt hat, aber in einem Ensemble wird dieser Mangel nur zu fühlbar werden. Mit ganz schwachen Stimmen ist kein Effekt zu bewerkstelligen. In der komischen Oper z. B. tragen Chollet, Madame Rigaut, Ponchard, ihre Romanzen, Arien und Duetts mit vielem Geschmack und als gebildete Sänger vor, aber ihren Stimmen fehlt der Klang, das Ergreifende im Ensemble. Man glaube ja nicht, daß ich darunter

---

9) Hier folgt ein Verhältniß in den Chören der französischen Theater, welches ich für Deutschland übergehe. C. Bl.

das stark singen verstanden haben will; der leiseste Ton, pianissimo genommen, aber richtig und sicher angesetzt, ist von Wirkung. Diese Gattung Musikstücke werden hier im italienischen Theater und in der großen Oper vortrefflich vorgetragen, auf den andern Bühnen indessen gehören sie zu den schwächsten Theilen der Darstellung.

Unser Publikum wird stets eine eigne Vorliebe für die Chansons und Arietten behalten. Das Rondo, die Romanze, sind diejenigen Stücke in unsern komischen Opern, die den meisten Beifall erhalten, und dies hindert unsere Componisten an der Entwickelung und Entfaltung größerer Musikstücke. Der komische Opernstyl wird sich nicht eher erheben, als bis auch wir in unsern Operetten eine Arie oder Duo größerer Gattung einem Quartett oder Quintett, nach Art des „Barbier von Sevilla", der „Cenerentola", oder der „Gazza ladra" von Rossini, werden folgen lassen. [10])

Es ist nicht zu läugnen, daß es in Frankreich vortreffliche Orchester giebt, aber mit unsern Hülfsmitteln könnten sie noch vorzüglicher sein. In der Symphonie suchen sie, was Kraft und

---

10) Diese Meinung kann ich nicht theilen, und sie möchte auch in Deutschland bestritten werden. „Joconde", „Johann von Paris", stehen in ihrem Zuschnitte herrlich da, und für alle komischen Opern eine Form, jener der Gazza ladra gleich, zu wählen, möchte doch sehr viel Monotonie ins Repertoire bringen.

C. Bl.

Feuer anlangt, ihres Gleichen; wirft man ihnen nicht mit Unrecht zu viel Lebendigkeit im Allegro vor, so haben sie auf der andern Seite der guten Eigenschaften in solchem Ueberflusse, daß man sie mit Recht an die Spitze der ersten Symphonisten von Europa stellen darf.

Das Orchester der Eleven des Conservatoriums behauptet mit Recht seinen Ruhm und seine Stellung über alle andern französischen Orchester.

Sonst machte man den französischen Orchestern den Vorwurf, die Sänger zu stark zu begleiten, jetzt ist es nicht mehr der Fall. Im Gegentheil muß man die delicate und zarte Art, womit das Orchester der großen Oper, trotz der Anzahl, begleitet, gebührend anerkennen. Das Orchester des italienischen Theaters hat etwas von seiner Leichtigkeit verloren, doch ist dieser Verlust von Nebenumständen abhängig, so daß es nicht einmal der Mühe lohnt, auf den Grund tiefer eingehen zu wollen.

An allen Orchestern, so vortrefflich sie sind, bleibt dem geübten musikalischen Ohre immer noch etwas auszusetzen übrig. Die Nüancen des Piano und Forte, des Ueberganges von einem zum andern im Crescendo, das Attakiren des Fortissimo, bis zur höchsten Kraft, das Decrescendo, bieten Abstufungen, die einer immerwährenden Vervollkommnung fähig sind. Gleiche Aufmerksamkeit verdient der Werth der Noten, daß im schnellen Tempo

eine Viertelnote, welcher eine Pause folgt, nicht wie eine halbe Note, zum Schaden der Harmonie, ausgehalten wird. Ein guter Dirigent kann Alles dies schaffen, von seinem Blicke, seiner Bewegung, hängt die Leitung des Ganzen ab, seine Kenntnisse, seine Bildung, bestimmen die Ausführung.

Die neuere französische Violinschule hat eine Schönheit der Ausführung erzeugt, die man früher nicht gekannt hat. Ich meine die Regelmäßigkeit der Bogenführung. Unter zwanzig Violinisten herrscht bei den schwierigsten Stellen nicht die leiseste zu bemerkende Verschiedenheit, derselbe Herauf- derselbe Herunterstrich, dieselbe Zahl der Noten auf einen Bogen, dasselbe Staccato. Bemerkt auch das Publikum diese Vorzüge nicht sichtlich, so fühlt es sie doch. In allen diesen Bemerkungen herrscht viel Kleinigkeitsgeist, aber man bedenke, daß bei einem Musikwerke sein Gelingen von Kleinigkeiten abhängig ist. Liebe für sein Musikstück, sich selbst in der Ausführung gefallend, ausschließliche Aufmerksamkeit ihm nur widmend, das sind die Dinge, die von dem Beruf des Künstlers zeugen. Man will behaupten, dies Bewußtsein brauche nicht immer dem Talente eigen zu sein — ich behaupte, es ist sein Wahrzeichen. Man vergleiche eine sorgfältige Leistung mit einer nachlässigen! Ein Musikant der Provinz wird in einem Pariser Orchester zum Musiker, weil man mehr von ihm verlangt, und so

schließe man dreist von den Individuen auf das Ganze. Man vertraue das beste Orchester eine Zeit lang schlechten Händen an, die seine Leitung übernehmen, und gewahre nur, wie wenig dazu gehört, um es ganz gesunken zu sehen.

Noch eine Beobachtung bleibt mir übrig. Selten ist ein Componist mit der Ausführung seines Werkes zufrieden, fast nie sind seine Wünsche ganz befriedigt, woraus deutlich hervorgeht, wie selten die Musik in ihrem ganzen Umfange verstanden wird. Wenn der Componist seine Zufriedenheit äußert, so geschieht das, in der Regel, in der Ueberzeugung, nicht besser verstanden werden zu können. Zuweilen aber kommen Fälle vor, wo augenblickliche Eingebung die Executirenden fortreißt, und sie den Gedanken des Componisten überflügeln — in solchen Augenblicken enthüllt die Musik ihre volle Kraft — aber sie sind sehr selten.

# Vierter Theil.

## Analyse der Empfindungen, welche die Musik hervorbringt, um diese letztere beurtheilen zu können.

### Siebzehnter Abschnitt.

#### Von den Vorurtheilen der Unwissenden und denen der Gelehrten in der Musik.

Die Unwissenheit in der Kunst hat auch ihre Grade und Stufen. Der erste, der Widerwillen gegen Alles, was sie schafft, ist unheilbar; glücklicherweise aber ist er selten. Individuen, welche, entfernt von den Städten, in völliger Unbekanntschaft mit dem Treiben in denselben leben, nehmen den zweiten Grad ein. Ihre Unwissenheit ist zwar absolut, aber sie setzt keinen Widerwillen voraus, sondern nur Mangel an Gelegenheit, etwas gehört und gesehen zu haben. Im dritten Grade befinden sich die Städter, die weder Schritt noch Tritt thun können, ohne mit den Resultaten der Musik, Malerei, oder Architektur in Berührung zu kommen, ihnen indessen

nur leichte Aufmerksamkeit widmen, und, obgleich nicht unempfänglich für das Vergnügen, das sie gewähren, doch weder Fehler noch Schönheiten an ihnen bemerken. Leute von Erziehung, gewöhnt, Gemälde zu sehen, Musik zu hören, erlangen freilich nicht tiefe kritische Bildung, aber doch eine gewisse Uebung, die am Ende die Stelle der ersteren ersetzen muß.

Mit Ausnahme der zweiten Classe, die durch ihre Verhältnisse den Künsten fremd blieb, wird man sich überzeugen, daß die Individuen, welche zu den andern beiden Categorieen gehören, ihre Empfindungen gewöhnlich als Regel und Norm aufzustellen pflegen. Selten wird ein Urtheil mit den Worten: „Das gefällt mir, oder gefällt mir nicht!" bestehen, im Gegentheil hört man nur die apodiktischen Worte: „Das ist gut, oder das ist schlecht." Was die Classe der für den Zauber der Künste ganz unempfänglichen Menschen betrifft, so verhehlen sie sich zwar nicht, daß der Zustand ihrer Antipathie etwas Niederschlagendes hat, aber sie rächen sich durch die Verachtung alles dessen, was nicht nach ihrem Sinne ist, und bezeigen diese selbst Personen, die den Künsten nicht abhold sind. Das Volk nun hat auch seine Meinung, und wird freilich nicht von den Feinheiten der Künste, sondern nur von dem Materiellen ergriffen. Z. B. bei einer Statue ist es der Marmor, der ihm zuerst in die Augen, bei einer Musik

die Lieder und Tanzmelodieen, die ihm zuerst in die Ohren fallen. Mit solchen Beurtheilern kann nun freilich nie ein Streit vorfallen, dieser kann nur in der gebildeten Welt statt finden, mit Leuten, die ihre Vorurtheile für ihre Meinung, und diese für die richtige halten.

Wer sich krank fühlt, hat wahrlich nicht erst nöthig, den Namen seiner Krankheit zu wissen, es ist genug, daß er sich unwohl, unbehaglich fühlt. So ist es mit der Musik. Es ist nicht nöthig, zu wissen, wie man componirt, wie man schreibt, um erst dadurch die Ueberzeugung zu erhalten, daß eine Musik uns Vergnügen oder Langeweile verschafft. So wie man aber Medicin studirt, viele Kranke beobachtet haben muß, um die Symptome der verschiedenen Krankheiten zu kennen, so muß man wenigstens den Elementen der Musik nicht fremd geblieben sein, man muß ihre Formen, ihre Hülfsmittel kennen, Fehler der Harmonie von denen des Rhythmus und der Melodie zu unterscheiden wissen, um über den Werth einer Composition absprechen zu können, oder sich, dem Kranken gleich, dem das Wort: „Ich leide!“ genügt, nur auf die wenigen Worte beschränken: „Diese Musik gefällt mir, oder sie gefällt mir nicht!“

Man würde oft weniger vorschnell in seinen musikalischen Urtheilen sein, wenn man bemerken wollte, wie oft man in dieser Hinsicht seine

Meinung ändert. Wer hat nicht in der Musik seinen ersten Glauben abgeschworen. Haben nicht die entschiedensten Verehrer Gretry's, welche Alles verabscheuten, was Rossini geschrieben, ihre Meinung, ihre Vorurtheile aufgegeben? — und, streng genommen, kann dem auch nicht anders sein. Die Künste gehören der menschlichen Vervollkommnung an, und gehen so mit dieser gleichen Schritt. Die Begebenheiten, die Lagen der Dinge ändern sich — und die Künste mit ihnen. Die Erziehung, frühere Unwissenheit, Unbekanntschaft mit manchem Guten, wirkt ebenfalls ein, und, Alles dies zusammengenommen, wird man begreifen, wie Unrecht man hat, ein übereiltes Urtheil zu fällen, wo der Fall, es zurücknehmen zu müssen, nur zu leicht eintreten kann.

Auch Künstler und Gelehrte in der Musik sind nicht von Vorurtheilen frei, nur sind diese anderer Art. Nur zu oft hört man von diesen in vollem Ernste die Behauptung, daß nur ihnen ein Urtheil über Musik zustehe, daß nur sie das wahre Vergnügen zu empfinden im Stande wären. Welche Blindheit in seiner Kunst, wenn man so ihre Macht begrenzen will! Was würde Malerei und Musik sein, wenn ihre Sprache nur in dunklen Hieroglyphen bestände, die man erst entziffern müßte. Es möchte kaum der Mühe lohnen, sie zu studiren. Gerade, weil die Musik eine Kunst ist, die so allgemein und in den verschiedensten

Formen anspricht, ist sie es werth, daß man sich mit ihr beschäftigt. Vermöchte sie nur einer kleinen Anzahl von Personen Interesse einzuflößen, wo bliebe dann in diesem Falle der Lohn für den Fleiß und die Mühe, die man ihrem Studium gewidmet hätte? Andere Sache ist es — zu fühlen, zu empfinden — und zu urtheilen. Das Fühlen, Empfinden ist Beruf der Menschen; Urtheilen, Sache der Gelehrten.

Wie häufig aber kann man nicht selbst den gelehrten Musikern, den Künstlern, in dieser Beziehung Vorwürfe machen, wie oft wirken bei ihnen nicht Eigenliebe, Vortheil, Vorurtheile der erhaltenen Schule, Vaterland, auf ihre Meinung ein.

Selbst die Unwissenheit ist den Schwachheiten fremd, welche so oft das Urtheil der Künstler leiten. Ehe sie ein Urtheil fällen, sollten sie erst genau ihr Inneres prüfen und aus ihrem Herzen und Verstande Alles verbannen, was dasselbe bestechen könnte, und wie vielen Irrthümern würde durch eine solche Gewissenhaftigkeit vorgebeugt werden.

Jetzt existirt zwischen dem philosophirenden Künstler und dem, der sich seiner Empfindung hingiebt, noch eine Mittelclasse — man könnte sie Kritiker nennen; in der Regel Literaten, die, wenn auch eben so wenig, wie alle Andern, berufen, doch durch die Uebung eine gewisse Geschicklichkeit erreicht haben. Nach der Bestimmtheit, womit sie ihre

Meinung jeden Morgen in den Journalen nieder-legen, sollte man sie für vollendete Kunstkenner halten, wenn ihre öftern Versehen nicht zu deutlich für ihre Unwissenheit sprächen. Am spaßhaftesten ist, daß ihre Meinungen seit zehn Jahren so manchen Wechsel erfahren haben. Ehe Rossini nach Paris kam, lärmte man gegen die Instrumentation auf Kosten der Melodie, man verlangte Kenntniß ꝛc. und verplapperte eine Menge Unsinn hin und her; jetzt ist die Sache anders; Rossini ist jetzt in den Augen dieser Herren ein tiefer Musiker; ohne das Mindeste davon zu verstehen, schwatzt man über Modulation, Instrumentirung, Stretta ꝛc., und baut Systeme ohne Grund und Boden. Der einzige Unterschied zwischen dem Jetzt und Sonst ist, daß man sich heut zu Tage eine Art von poetischem Gelegenheitsurtheil zusammengeleimt hat, welches man nach Zeit und Umständen anwendet. Verbindungen, Haß und Gefälligkeiten, Bekanntschaften, Alles influirt nur zu oft in Gemeinschaft mit der Unwissenheit auf die Kritik, und daher die widersprechendsten Urtheile über ein Werk oder über einen Künstler in unsern Blättern. Der Eigenliebe eines Autors oder eines Künstlers, ist in ein und demselben Augenblicke hier geschmeichelt, dort wehe gethan, wenn er nämlich thöricht genug ist, diesem Gewäsche den mindesten Werth beizulegen. — Ueber Dinge zu sprechen, die man nur vom Hörensagen kennt, ist eine Manie, die

allgemein geworden ist, in der Politik, Literatur, Wissenschaft, vor Allen aber in der Kunst. In den großen Gesellschaften gehen unsinnige Urtheile leicht vorüber, Worte sind flüchtig, in Journalen hingegen sollte man die Worte, die durch ihren Einfluß viel Schaden anrichten können, strenger prüfen. Müssiggänger legen Werth auf Urtheile, die sie selbst zu fällen nicht im Stande sind, und die sie dieser Mühe folglich überheben. Jedoch muß man gerecht sein und bekennen, daß man immer mehr und mehr anfängt, kritische Beurtheilungen in mehreren unserer Blätter Männern anzuvertrauen, deren Sachkenntnisse sie dazu berechtigen, und daß überhaupt ein ruhigeres Urtheil, im Allgemeinen, die Sprache der Besonnenheit herbeigeführt hat.

---

## Achtzehnter Abschnitt.

### Poesie der Musik.

Wenn es in der Musik nur ein Princip herumschweifender Empfindungen gäbe, einzig auf Verhältnisse der Töne unter einander gegründet, die nur zum Zweck hätten, das Ohr mehr oder weniger zu berauschen — so würde diese Kunst schwerlich die öffentliche Aufmerksamkeit gefesselt haben. Nur bestimmt, einen Sinn zu beschäftigen, würde der Unterschied zwischen einem Componisten und Koch nicht

sehr groß sein. Die Musik reizt nicht bloß das Ohr, sie dringt in die Seele des Hörers, mehr wie jede andere Kunst, als Malerei, Bildhauerei und Andere.

Doch gab es eine Zeit, wo, dem Ohre zu genügen, der einzige Zweck der Musik war, es war die Zeit des Wiederauflebens aller Künste. Was nämlich von der Mitte des vierzehnten, bis Ende des sechszehnten Jahrhunderts, auf unsre Zeiten gekommen ist, war nur für das Ohr und für das Auge berechnet. Man gefiel sich in bizarren, studirten Formen, die sich auf dem Papiere herrlich ausnahmen. Indessen fanden Madrigale, Motetten und Messen ihre Bewunderer, und mußten sie finden, da man nichts Besseres kannte. Später schlich sich ein milderer Geist in die Musik, man verließ die erste Bahn und näherte sich dem Angenehmen, wie diese Veränderung auch in Vocal- und Instrumentalsachen, vorzüglich aber in der Oper bemerkbar wurde. Arien folgten auf Arien, und beschäftigten die Zuschauer mehrere Stunden lang. Es war die Art von Musik, von welcher man füglich sagen konnte, daß sie einem Concerte glich, dem das Drama nur als Vorwand diente. Indem diese Musik nur dem Ohre schmeichelte, erfüllte sie auch nur einen Theil ihres Zweckes. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wandte sich der Geschmack zur Deklamation, die Musik sollte nur eine Sprache sein, und der Gesang

ward dem Recitativ geopfert. Nur eine Eigenschaft ward solchergestalt cultivirt, und statt der Opern erhielt man lyrische Tragödieen.

In Zeiten dieser Revolution, wo diese Kunst ganz ihre Richtung verloren hatte, konnte man unmöglich sagen, daß sie dem Ohre wohlgefallen hätte. Ihr Zweck war dazumal, dem Verstande zu huldigen. Das Hauptprincip der Vertheidigung gegen Angriffe — war Wahrheit. Wahrheit dringt wohl in den Verstand — aber ist keinesweges Sache des Ohrs. Glücklicherweise war indessen Gluck, der dies System schuf und verbreitete, mehr Genie — als Philosoph. Indem er die Wahrheit als Sache des Verstandes suchte, fand er den Ausdruck, welcher unmittelbar das Herz ergreift. Die Kunst fand sich also ihrem Ziele etwas näher.

Nachdem man einmal angenommen, daß die Wahrheit das einzige Princip in der Musik sein durfte, wollte man auch nun in Allem wahr sein. Die Musik kann gewisse Effekte, als: das Rauschen der Wogen, den Sturm, das Geschmetter der Vögel, nachahmen, und in dieser Particular-Eigenschaft erblickte man jetzt ihre Haupt-Tendenz, man übersah den erhabenen Standpunkt derselben, den sie einnimmt, wenn sie sich dem Ausdrucke der Leidenschaften, den Gefühlen des Schmerzes und der Freude widmet — mit einem Worte, statt dem Ausdrucke zu huldigen, machte jeder aus ihr,

was er wollte. Wenn man sagt: Die Musik schildert den Zustand der Seele, behauptet man deshalb nicht von ihr, sie bezeichne das Gefühl dieses oder jenes Individuums; sie thut mehr. Sie erhebt den Zuhörer, erzeugt in ihm wechselsweis die Gefühle der Trauer und der Freude, sie setzt sein Inneres gleichsam in magnetischen Rapport mit den Gefühlen anderer Wesen. Mehr, als sie ausdrücken will, erregt sie; dadurch unterscheidet sie sich von der Sprache und beweist, auf welchem falschen Wege alle diejenigen irrten, die in ihr nur eine Sprache erblicken wollten.

Die Musik wirkt durch sich selbst, ohne fremde Hülfe; Worte, Bewegung, verstärken nicht ihre Macht, sie hellen nur den Verstand über den Gegenstand des Ausdruckes auf. Man wird mir die Kraft einer deutlichen Aussprache beim Gesange einwenden, aber man muß hier sehr fein zu unterscheiden wissen. Erwiesen ist es, daß wir mit einem Sinn nicht zweierlei Gefühle aufnehmen können; reißt uns der Sänger durch den Accent und Ausdruck, den er in die Betonung einer Stelle legt, so hin, daß er uns ganz erregt, so schwächt er natürlich den Eindruck der Musik für diesen Augenblick, ein Effekt kann sich nur für den Moment, auf Kosten des andern, gestalten. Die Gewalt der Worte bekundet sich hauptsächlich in den Recitativen. In diesen ist der Sieg der Worte über die Musik zu finden, und die Letztere nimmt

ihren Thron erst wieder beim Eintritt des Ritornelles, oder des Gesanges, ein.

Wenn die Verse, als Basis der Composition, nicht so tiefen Sinn haben, daß sie der Malerei einiger Worte bedürfen — wenn es gilt, sie breit aus einander zu setzen, so wird stets die Oberherrschaft der Musik eintreten. Die Worte erscheinen nur als Erleichterung der Stimme, man hört nicht mehr auf sie und die Musik hat unsre ganze Aufmerksamkeit gefesselt. Ohne Grund ist also der Vorwurf, den man den Componisten zuweilen macht, wenn sie die Textworte öfter wiederkehren und wiederholen lassen, es geschieht nur, um der Musik die Zeit zu gönnen, die verschiedenen Grade der Leidenschaft durchwandern zu können, und das ist ein sehr wichtiger Punkt, und man muß bei dem Zuhörer die Fähigkeit, den musikalischen Sinn voraussetzen, daß er die Intentionen des Componisten begreifen und ihnen folgen kann.

Hieraus kann man also folgern, daß der Ausdruck der Worte nicht der wesentlichste Theil der Musik ist. Ich will noch deutlicher werden: Der lyrische Dichter offenbart durch das, was er seinen Personen in den Mund legt, das, was sie empfinden. Von zwei Dingen indessen nur eins: entweder fühlen diese Personen irgend eine Leidenschaft, und die muß das Publikum theilen, oder diese Personen sind in Gefahr — und da muß das Publikum sich für sie interessiren, in beiden

Fällen muß also der Zuhörer erregt werden, und in dieser Beziehung ist die Musik die mächtigste aller Künste. Die Worte geben ihr nur schwache Hülfe, es reicht hin, wenn das Publikum von der Situation unterrichtet ist. Wenn es im Gegentheil einen gemischten Zustand der Seele betrifft, einen Zustand, der zwischen Ruhe und Lebhaftigkeit schwebt, so setzt sich die Musik durch liebliche Cantilenen, durch Neuheit und Reichthum der Begleitung, mit ihr in Harmonie, und, statt uns aufzuregen, nimmt sie sanftere Empfindungen in Anspruch, bei welchen die Worte noch bedeutungsloser zurück treten. Soll die Musik nun gar der Dolmetscher von Witzworten und dergleichen werden, so begreift man, daß ihr dazu Alles fehlt. Will der Componist dem Dichter nichts rauben, so vernichtet er sich selbst, um diesen glänzen zu lassen, will er das Gegentheil, so erscheint er lästig.

Auch hierin werd' ich Gegner finden — also ihnen dreist entgegen.

Gretry, das Idol der Franzosen (wird man mir einwenden), glänzte gerade in dem, was ich getadelt, in der Kunst, sich den Worten anzuschließen, und den Sinn derselben ausdrucksvoll wiederzugeben! — Es ist hier wohl zu unterscheiden: Gretry, wenn gleich schwach als Harmonist, und nur mittelmäßiger Musiker, hatte indessen von der Natur die Gabe der Erfindung glücklichen Gesanges, eine musikalische

Reizbarkeit und einen Verstand erhalten, der aus seinen Schriften nicht hervorgeht. Was noch jetzt an ihm geblieben, was die Kenner noch lange an ihm gerechterweise bewundern werden, wenn auch die Fortschritte der Kunst und der Mode seine Opern längst vom Repertoire gescheucht haben sollten, sind seine herrlichen Melodieen, wahre Eingebungen eines schöpferischen Geistes, ein inneres Gemüth, das für alle Leidenschaften ihn stets den wahren Accent finden ließ. Was seinen Verstand betrifft, auf den er sich viel einbildete, den er durch Accentuation der Worte, Abkürzungen musikalischer Phrasen und Perioden, um dem Dialoge nicht zu schaden, zu beweisen glaubte, so sind solche Dinge auf ein gewisses System sehr anwendbar — aber Musik sind sie nicht zu nennen.

Früher gefiel das, aber schon zu Gretry's Zeiten gaben andere Völker Europa's der Musik ein edleres Ziel, und waren weit entfernt, die Anschließung und Annäherung an das Wort für das Höchste zu halten. Julius Cäsar sagte zu einem Deklamator: „Du sprichst zu viel für einen Sänger, und singst zu viel für einen Redner!" und diese Kritik ist auf alle Musiker anzuwenden, die sich von Dichtern leiten lassen, welche Eitelkeit genug besitzen, ihre Verse als den Hauptbestandtheil der Oper zu halten.

Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, daß man allen Verstand aus den Worten, die für die

Composition bestimmt sind, eben so wenig, wie aus der Musik, verjagen soll. Die besten italienischen, französischen und deutschen Opern liefern eine Menge glücklicher Beispiele, in welchen Wort und Musik Hand in Hand geht; ich wollte nur darthun, daß hierin nicht das Wesentliche der Musik liegt.

Noch könnte man mir die komischen Musikstücke, wo die schnelle Articulation der Worte einen guten Effekt macht und Erzählungen einwenden, die den Componisten ebenfalls Gelegenheit zu glücklichen Ideen gegeben haben. Dieser Einwand bedarf der Prüfung.

Die komische Oper der Italiener ist reich an Musikstücken, die man, so zu sagen, Note und Wort nennen könnte. Ihr Effekt ist lebendig, aber wenn man selbst die Musikstücke in dieser Art von Fioravanti prüft, so wird man finden, daß ihre Wirkung nicht in dem Werthe des musikalischen Gedankens, sondern im Rhythmus liegt. Die mehr oder weniger komische Stellung der Worte spannt die Aufmerksamkeit so, daß man kaum die Musik, die hier ganz als Nebensache erscheint, beachtet. Auch muß man nicht vergessen, daß die Lazzi und der Accent des Sängers viel zu dem Effekte solcher Tonstücke beitragen.

Was die musikalischen Erzählungen betrifft, so sind deren zweierlei Gattungen. Die Form der ersten besteht darin, daß der Componist, um der Articulation keine Hindernisse entgegen zu stellen,

den melodischen Theil der Arie in das Orchester legt, und die Singstimmen nur einzelne Noten fast monoton anschlagen läßt, die dem Zuschauer solchergestalt bestimmt ins Gehör fallen. Ein Theil derselben, deren Ohr geübt genug ist, wird seine Aufmerksamkeit zwischen Musik und Handlung theilen, der andere Theil der Zuhörer wird nur die Worte verstehen wollen, ohne sich um die Musik zu bekümmern. Die zweite Gattung, die Erzählung musikalisch zu behandeln, besteht darin, daß der Componist den Charakter derselben, sei er froh oder traurig, ruhig oder bewegt, wiedergiebt, und ein Tonstück zu setzen trachtet, bei dessen Anhörung alle Aufmerksamkeit sich der Musik zuwenden soll und die Worte nur eine zweite Rolle spielen. In diesem Geiste ist die unübertreffliche Arie in der „heimlichen Ehe": „pria che spunti", gehalten.

Es geht aus Allem diesen deutlich hervor, daß stets ein Vorzug des einen Theils vor dem andern statt finden muß. Entweder die Worte beschäftigen den Verstand, und dann ist die Musik Nebensache, oder die Musik erregt unser Inneres, ergreift unser Herz, und die Worte weichen ihrer Macht. Nichts spricht bestimmter für diese Macht, als die Instrumental-Musik, freilich mehr für den musikalisch Gebildeten. Wer indessen nur einigermaßen in den Zauber der Töne eingeweiht ist, wird er nicht von den begeisternden Klängen der G-Moll-Symphonie Mozarts

hingerissen werden, nicht erhoben von dem grandiosen Marsche der C-Moll-Symphonie von Beethoven? Aber, wird man einwenden, alle diese Tonstücke haben keinen bestimmten Gegenstand uns vorzuführen — gerade deshalb üben sie solche Kraft auf unser Gemüth, je mehr der Verstand beschäftigt ist —— je weniger wird unser Herz gerührt.

Nicht alle Künste können auf ein und dieselbe Weise wirken. Die Poesie hat es stets mit einem Gegenstande zu thun, der, ehe er unser Herz trifft, erst unsern Verstand in Anspruch nimmt. Die Malerei überführt uns, indem sie uns unwillkührlich zu Vergleichen mit den Gegenständen zwingt, welche sie uns vor Augen bringt. — Alles dies kann man nicht von der Musik verlangen — sie erregt unser Gemüth, ergreift unser Herz — und der Grund? Was liegt daran, ihn zu wissen; und die Mittel? Man kennt sie nicht; und noch mehr, die Grübeleien über das Wie und Warum führen zu nichts.

Man will die Musik so gern mit Etwas vergleichen — warum nicht mit der Liebe, einer Leidenschaft, deren Symptome und Wirkungen den ihrigen so gleich kommen. Wie die Liebe, hat auch sie ihre Süßigkeiten, ihre Ausbrüche der Leidenschaft, ihren Schmerz und ihre Träumereien, liebliche Träumereien, die an nichts Bestimmtes sich fesseln und doch Alles in sich schließen. Nimmt sie nicht

den Verstand in Anspruch, folgt daraus noch nicht, daß sie bloß dem Ohre genügen soll; denn das Ohr ist nur das Organ — die Seele ihr Ziel. Sie hat nicht durch sich selbst die Mittel, um die Grade der starken, heftigen Leidenschaften, als: Zorn, Wuth, Eifersucht, zu schildern — ihre Accente haben freilich nichts Positives, aber es ist hinreichend, wenn nur einige Worte den Zuhörer aufklären, sie führt die leichte Skizze aus — denn sie erregt und ergreift unser Inneres. Der Musiker hat nicht nöthig, die Grenzen dieser Grade und feinen Schattirungen ängstlich ausforschen zu wollen, und alle Rathschläge Gretry's in seinen Essais sur la musique sind deshalb nur Illusionen, Täuschungen.

Nichts wird jetzt klarer werden, als daß die Enthusiasten dieser oder jener Schule den Zweck der Musik gar nicht verstehen. Die Vorzüge, die Einige der Melodie, der Harmonie, den einfachen oder gesuchten Modulationen geben, sind nichts, als irrige Ansichten, um eine Kunst begrenzen zu wollen, die nicht nur dieser Dinge, sondern noch eine Menge anderer Hülfsmittel bedarf. Gluck glaubte, daß es durchaus nöthig sei, das Recitativ den Arien zu verbinden. Das Resultat dieses Systems war eine gewisse Monotonie, die vielleicht die Ursach ist, daß seine Opern so schnell vom Repertoire verschwunden sind. — Seit einigen Jahren verlangt man, daß das

Recitativ abschließen soll, damit der Anfang einer Arie merklicher hervortreten und die Aufmerksamkeit aufs Neue fesseln kann. Weil Geschmack und Mode sich nun geändert haben, muß man deshalb nicht glauben, daß Gluck's System durchaus tadelnswerth gewesen sei, im Gegentheil kann die Lebendigkeit des Ausdrucks, die ihm eigen ist, oft die herrlichsten Effekte hervorbringen. Die einfache Instrumentirung der älteren Schule hat jetzt einem Reichthume, der oft an Verschwendung grenzt, in dieser Hinsicht Platz machen müssen. Beides kann bestehen, denn wie viel Situationen giebt es nicht, welche die Einfachheit erfordern, und wie viele nicht, wo nur der Reichthum und die Fülle der Instrumentirung von Wirkung sein kann.

Die Anhänger der alten Schule, die Verehrer der lyrischen Tragödie, wollen nur Deklamation und Deklamation, die der neuen verwünschen sie, und Beide haben Unrecht, die ersten, weil in jeder Musik Ruhepunkte eintreten müssen, die zweiten, weil nicht jede Scene geeignet ist, um Passagen und Trillern den Eingang verstatten zu können. Rossini, der diese letzten Verzierungen mehr als irgend ein anderer Componist in seiner Gewalt und angewandt hat, versteht auch die Kunst, ihnen zu entsagen, namentlich in seiner trefflichen Oper „Wilhelm Tell". Die Musik soll uns erregen — alle Mittel also, welche zum Ziele führen, sind gut. Was die Instrumental-Musik

betrifft, so ist ihre Laufbahn noch größer, weil der Gegenstand weniger bestimmt sich gestaltet. Um über sie ein Urtheil zu fällen, müssen wir erst alle Vorurtheile gegen dieselbe abschütteln. Der Eine verlangt von ihr Tiefe und Wissenschaft — der Andere Anmuth und Lieblichkeit. Der will die Gelehrsamkeit Haydn's — der Andere das Gemüth Mozart's, der Dritte den raschen Flug der Phantasie Beethoven's! so viel Köpfe, so viel Sinne! Und wozu soll das Alles führen? Soll der einzig und allein den Vorzug haben, der uns zuletzt auf Dinge führte, die sein Vorgänger nicht für nöthig erachtete anzuwenden? Soll es nur einen Geschmack, nur eine Form geben?

Jede Neuigkeit sollte also das frühere Gute verdrängen, und, ein zweiter Saturn, seine Kinder verschlingen. Welche Arroganz, nur seine Meinung für das Höchste zu halten, sich in seinen Urtheilen über Alles, was uns vorangegangen, zu stellen! — Man fühlt jetzt anders — man urtheilt jetzt anders — das ist Alles. Umstände, Erziehung, haben darauf eingewirkt. Noch einmal mit kurzen Worten, verwerfen wir nichts, nützen wir Alles zu seiner Zeit — und wir werden um vieles reicher sein.

Um die Schönheiten zu fühlen, die in einem vielleicht etwas veralteten Tonstück liegen — versetze man sich in die Zeit, in welcher der Componist sein Werk schrieb. Lassen wir unser heutiges

Ich auf kurze Zeit außer uns liegen, und nehmen in uns den damaligen Zeitgeist auf, und wir werden oft erstaunen, wie uns Dinge mit einem Male ansprechen werden, die, mit unsern jetzigen Vorurtheilen und Meinungen gerüstet, uns gleichgültig gelassen hätten, und an uns spurlos und unempfunden vorübergegleitet wären. Vergleiche man, um ein Urtheil über eine Haydnsche Symphonie zu fällen, diese mit einer Symphonie von Stamitz, und man wird im Werke Haydn's alle die Mittel finden, durch welche Beethoven und andere neuere Componisten jetzt glänzen. Will man Beethoven mit dem Vater, dem Schöpfer der Symphonie vergleichen — so wird man finden, daß, wenn bei Beethoven die Kühnheit und der Glanz der Effekte dominirt, bei Haydn die Klarheit des Planes, die Sicherheit der Ausführung siegt. Der Letztere arbeitet einen einfachen Gedanken auf hundertfältige und immer reizende Weise durch — Beethoven gelingt der erste Wurf gigantesker Gedanken, die, ihre Quelle im unbestimmten Reiche der Phantasie suchend, oft in der folgenden Durchführung ihre Kraft verlieren müssen, und fast immer ein Bedauern erwecken, daß der Componist, zu lange mit ihnen verweilend, nicht früher endete.

Eine so ruhige Ansicht wird immer zu den sichersten Urtheilen führen, und unsere Vorurtheile mehr und mehr verbannend, uns Vergnügen und

Lust in der Kunst selbst finden lassen. Der Künstler hat über den Liebhaber freilich stets den Vortheil, daß er sich bei jeder Gattung von Musik (sie gehöre einem älteren oder neueren Systeme an) unterhält, während der Letztere, nur der Mode folgend, auch nur das begreift, was diese ihm bietet. Es ist also zur Vermehrung seines Vergnügens nothwendig, die Grenzen seines Urtheils zu erweitern. Die Zahl dieser Letzteren wird sich noch mehr vermindern, wenn erst die Componisten, überzeugt, daß jeder Styl, mit allen Mitteln geschmückt, zur Anwendung gut und geeignet ist, den festen Entschluß gefaßt haben werden, die Kunst heben zu wollen.

---

## Neunzehnter Abschnitt.

### Analysis der Empfindungen, welche die Musik erzeugt.

Ich kann mir vorstellen, daß ein Mensch, der die Musik nicht studirt hat — bei Anhörung derselben nur eine Empfindung hat, nur einen Eindruck empfängt. Bei Anhörung eines Chors werden alle Stimmen für ihn nur eine Stimme, ein Orchester und ein Instrument sein. Nicht Accorde, nicht Harmonie, nicht Violinen, Flöten hört er — er hört nur Musik.

Je mehr indessen dieser Naturalist Musik hören wird, je mehr wird sein Ohr sich bilden; er wird allmählig den Gesang von der Begleitung zu unterscheiden, und Melodie von Harmonie zu trennen wissen. Ist seine Organisation glücklich, so wird er bald die Verschiedenheit des Klanges in den Instrumenten gewahren, und die Eindrücke, welche die Musik auf ihn üben wird, werden ihn bald auf eine Stufe führen, von welcher er das Verdienst der Composition von dem des Ausübenden unterscheiden wird. Der mehr oder weniger richtige Ausdruck der Worte, die dramatische Nothwendigkeit, und auch selbst der Rhythmus, wird ihm nicht mehr ganz fremd bleiben, sein Ohr wird die Fehler fühlen, und zwar aus einer instinktmäßigen Gewohnheit, die empfangenen Eindrücke unter einander zu vergleichen. Auf diesem Punkt nun angelangt, steht er allen Denen gleich, welche in den Salons, Gesellschaften und Theatern ihre Meinung aussprechen, denn das solchergestalt aufgeklärte Publikum, welches den Ruf der Künstler macht, weiß nicht mehr, wie er, und kann sich ebenfalls keine tiefere Rechenschaft von Allem, was es sieht und hört, geben, als wie er. Dieses Publikum, nach Maßgabe weniger durch die vorfallenden Fehler beleidigt, als der Kunstverständige und Kenner, wird auf der andern Seite auch weniger von der Schönheit einer vollkommenen Leistung ergriffen sein. —

Um Alles dies nun gehörig zu fühlen und würdigen zu wissen, ist es denn auch durchaus nothwendig, ein langes, ermüdendes Studium der musikalischen Regeln zu machen? Meine Antwort, als Künstler, würde bejahend ausfallen, und ich würde sogar mit Stolz erwiedern, daß gewisse reine Freuden, welche die Kunst hervorzuzaubern weiß, nur von mir gefühlt, und nie das Erbtheil gewöhnlicher Zuhörer werden können; ich würde eitel genug sein, meine Ueberlegenheit in der Beantwortung dem Fragenden fühlen zu lassen. Aber von diesem Gesichtspunkte aus will ich nicht dieses Buch betrachtet haben. Mein Vorsatz war, die Mittel, um zu einem vernünftigen Urtheile, zur Vermehrung unseres Genusses, zu gelangen, zu erleichtern, nicht erst von meinen Lesern die Dauer eines langen Noviziates zu verlangen, das mit ihrer Zeit, welche sie der Musik widmen können, vielleicht in keinem Verhältnisse steht. Was also könnte wohl die Kenntnisse eines Lehrers und die Erfahrung eines Künstlers in solchem Falle ersetzen? —

Ich stelle das Beispiel einer neuen Oper auf. Der Name des Componisten sei unbekannt, und sein Werk in melodischer und harmonischer Hinsicht so neu, daß die Musik als fremdartig dem ganzen Auditorium erklingt.

Der Name eines berühmten Componisten erweckt Vertrauen, der eines Unbekannten oft das

Gegentheil, und nur zu leicht ist man da geneigt, Sachen, die man nicht kennt, gleich frisch weg zu verdammen.

Neues verlangt man, aber man soll das Neue beurtheilen, man fürchtet sich, etwas zu vergeben, ein schnelles Urtheil zurücknehmen zu müssen, und da in der Regel der guten Werke weniger, als der mittelmäßigen, erscheinen, so geht man freilich bei dem Tadel sicherer, als bei dem Lobe.

Ganz anders ist es bei berühmten Componisten. Man kann da mit Bestimmtheit annehmen, daß im schlimmsten Falle die Fehler sich mit den Schönheiten des Werkes aufwiegen, und hierin ist der Grund eines vorgefaßten, stets günstigen Urtheiles, diese betreffend, mit Sicherheit zu suchen. Diese Folgerungen liegen im Menschen und in der Gesellschaft. Was soll aber mit dem armen Componisten, der zum ersten Male sein Werk dem Publikum bietet, werden? Je fremdartiger die Musik — je leichter die Täuschung. Denn das Fremdartige verletzt in der Regel im ersten Augenblicke. Man rufe sich die Urtheile über den Rossinischen „Barbier von Sevilla" und über Beethoven zurück. Dies Beispiel kann als Lehre dienen. Man hat wahrlich genug gethan, wenn man sich selbst ein vorschnelles Urtheil im Stillen untersagt, denn es ist leichter, seine Meinung zu unterdrücken, als zurückzunehmen, was man einmal ausgesprochen hat. Noch andere Beweggründe können uns

für und wider ein Werk bestimmen — die Art der Ausführung nämlich. Welchen Schaden und Verlust hat diese nicht schon der besten Composition zugefügt! Welche schlechte Dolmetscher sind nicht oft die Künstler selbst! Die Musik, so wie sie aus den Händen des Componisten kommt, gleicht einem Gemälde — es in das gehörige Licht zu stellen, ist Sache der Ausführenden.

Eine Folge menschlicher Bildung ist es natürlich, zu glauben, daß Alles in den Künsten und der Literatur sich eben so verbessere, als wie dies in der Industrie der Fall ist. Indem man in der Musik über die älteren Compositionen abspricht, bedenkt man nicht, daß die Art und Weise des Vortrages damaliger Zeit verloren gegangen ist, man berechnet nicht, welch einen Einfluß auf unser jetziges Urtheil die neueren Formen der Mode und das Einwirken anderer Zeitumstände haben. Man glaubt sich hinlänglich zu einem Urtheile berechtigt, wenn man aufgelegt genug war, die lächerliche Seite von dergleichen Tonstücken aufgesucht zu haben. Das „Alleluja" von Händel ward (in dem Königlichen Institut, von Choron dirigirt), nachdem es mit wahrhaft religiöser Aufmerksamkeit studirt war, mit einer Vollendung aufgeführt, die das ganze Auditorium begeisterte und mit fortriß. Dieses Meisterwerk ward einige Zeit später durch das Comité der Concerte der Königlichen Singschule wiederholt, und ließ kalt, weil

der größte Theil der Mitspielenden, von deren Geschicklichkeit sich Alles erwarten ließ, ausschließliche Bewunderer Beethoven's waren, und die Arbeit des alten, unsterblichen Meisters mit einem Mißmuthe spielten, der die Versammlung verstimmte.

Nur, indem wir alle Rücksichten und Schwachheiten, die unsere Meinung bestechen könnten, verbannen, bildet unsre Intelligenz unser Urtheil. Die erste Sache, die der Prüfung unterliegt, wenn es die Beurtheilung einer Oper gilt, ist der Gegenstand des Drama selbst. Ist dieser historisch, so kann man gleich erkennen, ob die Ouvertüre analog dem Charakter des Stoffes ist; ist das Süjet der Oper phantastisch, so kann man freilich nur urtheilen, ob sie angenehm und gut gearbeitet ist, oder nicht. Angenehm? Hierüber glaubt alle Welt ein Urtheil zu haben. Gut gemacht? — Da möchte man auf Schwierigkeiten stoßen. Die gute und schlechte Arbeit eines Tonstückes hängt von der Ordnung und Folge der Ideen ab. Eine Ouvertüre kann reich an Gedanken, und schlecht in ihrer Behandlung sein, denn wenn die ersteren ohne Verbindung dastehen, ermüden sie, ohne einmal dem Ohre angenehm zu erklingen. Es giebt musikalische Phrasen, deren Angenehmes nicht auf das erste Mal begriffen wird, und die man öfter hören muß. Wenn indessen ein Tonstück viel dergleichen Phrasen hätte, und Alle zu ihrer Auffassung mehrerer Wiederholungen bedürften, so würde

das die Länge dieses Tonstückes, abgesehen von der Schwierigkeit, alle im Gedächtniß zu behalten, sehr ausdehnen. Hieraus erfolgt also der Schluß, daß ein gutes Tonstück keinen Ueberfluß an solchen Phrasen, sondern deren nur eine kleine Anzahl haben muß, die mit Geschicklichkeit entworfen, mit Gewandheit dem Ohre wieder zugeführt werden müssen. Wenn diese Phrasen sich stets auf eine und dieselbe Weise dem Ohre vorführten — würde die Langeweile eine unausbleibliche Folge sein. Eine Ouvertüre wird also gut gearbeitet sein, wenn sich diese Gedanken in veränderter Form der Instrumentation und Reichthum der Harmonie so gestalten, daß dem Componisten zum Schlusse des Tonstücks mit ihrer Beibehaltung noch frappante Modulationen zu Gebote stehen, die, gerade am Ende angebracht, einen Effekt hervorbringen werden, der, in der Mitte des Musikstückes genutzt, dem Schlusse schaden würde, indem der Grad der Steigerung von selbst wegfiele.

Einmal mit diesen Dingen bekannt, und mit dem Willen, in ihre Einzelnheiten eingehen zu wollen, wird sich die Unbestimmtheit in unsern Urtheilen bald verlieren, und einer sichern Meinung über ein Tonstück weichen. Man wird, ohne Musiker zu sein, freilich nie dahin gelangen, die Accordenfolge schnell zu unterscheiden, verwickelten Harmonieen und Modulationen rasch zu folgen, ihre anmuthigen Führungen von ihren Fehlern zu trennen

aber man wird auf der andern Seite wenigstens seine Genüsse bei Anhörung eines Musikstückes vermehren, auch ohne zu jenem Grade positiver Kenntniß gelangt zu sein.

Wenn bei Anhörung einer Arie oder eines Duetts sich unserer eine gewisse Kälte bemeistert, ist diese nicht immer Folge der Composition, sondern auch oft der dramatischen Situation. Daher kommt es, daß viele Musikstücke mehr im Zimmer, als auf der Bühne gefallen, wo sie die Handlung vielleicht aufhalten; abgesehen davon, daß solchen Arien oder Duetts auch möglich irgend ein belebender, entsprechender musikalischer Gedanke fehlen kann. Das erste ist also bei einem scenischen Tonstück — seinen dramatischen und dann den eigentlichen Musikwerth desselben zu beurtheilen. Der Musikwerth kann bei einem solchen Tonstück immer bedeutend sein — aber ihm fehlt in der Oper die rechte Stelle; es giebt Componisten, denen der Genius, den eine rein scenische Musik erfordert, ganz fehlt, und welche der erhabensten Gedanken mächtig sind, während andere Componisten mit oft gewöhnlichen Ideen auf der Bühne einen außerordentlichen Effekt erreichen. Hier zu unterscheiden, ist der schwierigste Punkt der Critik, denn man muß in diesem Fall oft den mächtigsten Eindrücken, die uns beherrschen, widerstehen, und selbst Musiker scheitern zuweilen in ihrem Urtheile. Ist man, was das scenische Verdienst betrifft, mit seiner Meinung im Klaren,

so geht man zur Beurtheilung der Musik, und zwar ihres in sich bestehenden Werthes über. Abwechselung in ihren Formen ist bei dieser eine Hauptbedingung, und muß das erste Augenmerk des Beurtheilenden sein. Abwechselung und Einförmigkeit kann sich in einer Masse von Dingen kund thun. Fangen wir mit den Arien einer Oper an. Wie wir früher gesehen haben, kann ihre Form die einer großen Arie, eines Rondo, einer Cavatine, Romanze ꝛc. sein. Wenn diese verschiedenen Formen, oder der größte Theil derselben, sich in einer Oper vorfinden, wird man, ohne sich selbst den Grund anzugeben, den wohlthuenden Effekt dieser Abwechselung fühlen. Wenn sich aber stets dieselben Formen, wie z. B. in den neueren italienischen Opern, die dreitheiligen Bewegungen, oder in den französischen Opern die häufigen Romanzen und Couplets wiederholen, ist Einförmigkeit, und mit ihr die Langeweile, die unmittelbare Folge.

Noch fehlerhafter ist es, wenn die Duetts den Zuschnitt der Arien haben, wenn die Modulation stets ein und dieselbe bleibt, die Melodieen ein und denselben Charakter tragen, mit wenigen Worten: wenn in dem Ideengange des Componisten Aehnlichkeiten unter den Tonstücken zu finden sind. Die Langeweile stellt sich oft bei Tonstücken ein, die, isolirt genommen, einen angenehmen Effekt machen, und, in Folge des eben Gesagten, alle Wirkung

auf der Bühne verlieren, weil in ihnen irgend eine Aehnlichkeit mit einem andern Musikstücke in derselben Oper zu finden ist. Nach der Beurtheilung des scenischen Werthes einer Oper würde also die Prüfung der musikalischen Formen eine Hauptsache sein. Was die Melodie anbelangt, so ist diese Sache des Genie's, ihre Bedingnisse sind: zu gefallen und zu erregen; vorausgesetzt, daß der Rhythmus und der Periodenbau in ihnen regelmäßig sich gestaltet, gehört das Uebrige dem Reiche der Phantasie an. Schwer, fast unmöglich ist es, Allen zu genügen; der Beifall des größeren Theiles der Zuhörer entscheidet hier und eine Melodie feiert ihren Triumph, wenn sie von Volk zu Volk eilt, denn mittelmäßigen Gesängen wird nie diese Ehre zu Theil.

Für den bloßen Liebhaber wird es schwierig bleiben, zu unterscheiden, ob gewisse Melodieen dem Componisten gehören, oder ob sie andern Werken entlehnt sind, und als Plagiate dastehen. Dieser letzteren giebt es zwei Gattungen. Die erste besteht in Reminiscenzen, wenn der Componist ohne Schaam wiedergiebt, was schon zwanzig Andere vor ihm geschrieben, und ohne daß einmal die Mühe sichtbar wird, dieses Flickwerk gehörig verkleidet dem Publikum vorführen zu wollen. Allgemeine Verachtung von Seiten des Publikums ist in der Regel der Lohn, den dergleichen Dinge erringen, und die schnelle Vergessenheit, in welche sie fallen, die Strafe

für diejenigen, welche, ihre Kunst so wenig achtend, mit solcher Gewissenlosigkeit verfuhren. Die zweite Gattung von Plagiat ist freilich anderer Art, und selbst von den ausgezeichnetsten Componisten nicht verschmäht worden. Sie besteht darin, daß man aus unbekannten Werken gute Sachen, um sie, als Gewinn für die Kunst, der Vergessenheit zu entziehen, herausnimmt, sie mit Genie benutzt, indem man sie auffrischt, und solchergestalt ins Publikum bringt. Pedanten verfehlen freilich nicht, in solchen Fällen mit großem Geschrei die Quelle anzuzeigen, aus welcher man geschöpft, das Publikum aber nimmt, wenn es sich nämlich unterhält, davon weniger oder gar keine Notiz, und hat vollkommen Recht. Es giebt in älteren Werken so schöne Gedanken und herrliche Melodieen, denen nur eine etwas neuere Form fehlt, und ich halte es für ein Verdienst, sie aus dem Schiffbruch zu retten, und sie, mit neuer Anmuth ausgestattet, wieder an das Licht zu bringen. Was also auch die Herren Gelehrten sagen, der Liebhaber wird wohlthun, in diesem Falle nur seinen Gefühlen zu folgen, und sich den Kopf nicht mit Auffindung von Aehnlichkeiten zu zerbrechen.

Ein Haupt-Irrthum der Laien besteht indessen darin, daß sie so selten die Verzierungen der Sänger von der eigentlichen Melodie zu unterscheiden wissen, und in diese Verzierungen das größte Verdienst der Musik setzen. Der Grund,

auf welchen diese Stickereien gelegt sind, bleibt oft unbemerkt, und öfters erscheint selbst das Thema einer bekannten Arie den Zuhörern fremd. Ein wenig Aufmerksamkeit auf den Fluß der Phrasen, und man wird bald dahin gelangen, um die Grund-Melodie von den Fiorituren der Sänger zu unterscheiden. Oft applaudirt man, nicht, weil diese Fiorituren Vergnügen gewähren, sondern weil die Geschicklichkeit desselben in Erstaunen setzt.

Musiker behaupten, daß nur leere, etwas oberflächliche Melodieen, Verzierungen gestatten, und citiren, als Beleg, die Compositionen Mozarts, in welchen selbst der geschickteste Rouladen-Sänger nichts Fremdes hinzu zu thun vermöchte; aber dieser Schluß ist falsch. Die entzückenden, ausdrucksvollen Melodieen Mozarts sind in harmonischer Hinsicht durch ihre Accorden-Folge so gestellt, daß der Sänger, aus Furcht, durch seine Fiori die Harmonie zu stören, in seine Grenzen gebannt wird. Auch haben seine Melodieen, so bewundernswürdig sie sind, doch nicht den Bau, welcher dem freien Herauslassen der Stimme so günstig ist, als die meisten italienischen Cantilenen. Der wunderbare Geist des Componisten offenbart sich in ihnen, aber gleichzeitig gewinnt man die Ansicht, daß die Kunst des Gesanges ihm nicht so vertraut war. Eine Melodie, welche die Verzierungen der Sänger verträgt, ist darum nicht stets eine

mittelmäßige zu nennen, und auf der andern Seite kann es eine vortreffliche Composition geben, welche die Fiori nicht erlaubt. Jede kann in ihrer Art vortrefflich sein, ein aufmerksamer Zuhörer wird sich nie täuschen. Wenn der Sänger sich mit dem einfachen Vortrage einer Melodie begnügt, kann der Zuhörer dreist annehmen, daß diese keinen Schmuck gestattet, denn, wenige Ausnahmen abgerechnet — verziert der Ausführende gern.

Um also zum Schluß zu kommen, würde der Zuhörende, zur Feststellung seiner Meinung, bei einer neuen Oper das Folgende zu beobachten haben:

1) Betrachtung der scenischen Schicklichkeit.
2) Vergleiche der Form der Musikstücke unter einander, in Hinsicht ihrer Abwechselung.
3) Prüfung des Rhythmus.
4) Aufmerksamkeit auf die Melodie, ob sie neu, gefällig, oder uns gezwungen erscheint.
5) Trennung der Composition von der Geschicklichkeit des Sängers.

Mit Hülfe dieser Analysen wird der Zuhörer gewiß nur eine gründliche Meinung über ein Tonstück aussprechen. Zur Auffassung eines Musikstückes gehört freilich noch, daß man die Wahl der in ihr sich entwickelnden Harmonie, die mehr oder weniger geschickte Instrumentation prüft, jedoch beschäftigen diese Dinge erst nach dem früher Genannten die Bildung des Ohres, und ihre Aufnahme ist einfacher, als die der andern. Ich wenigstens

zweifle keinen Augenblick, daß, wenn das Ohr und das Urtheil sich erst gewöhnt haben, diese Analysen mit Schnelligkeit zu thun, es ihnen leicht die Verzweigungen der Harmonie verbinden wird.

Was die Instrumentation betrifft, so berufe ich mich auf diejenigen meiner Leser, welche die Oper öfters besuchen. Sie mögen prüfen, was in ihnen von der Zeit an, wo sie dramatische Musik gehört, vorgegangen, und sie werden finden, daß ihr Ohr jetzt eine Menge von Einzelnheiten unterscheidet, die anfänglich ihnen spurlos vorübereilten, daß sie auf einzelne Stellen in der Violine, Flöte oder Violoncell jetzt aufmerksam sind, die früher ihr Ohr unbeachtet ließ. Der reife Wille, prüfen zu lernen, wird stets unser bester Lehrmeister bleiben.

Je mehr sich in einem Tonstück die Stimmen häufen, je schwieriger gestaltet sich ein Urtheil. Bei seiner Meinung über ein Quatuor, Quintett oder Finale bei der ersten Vorstellung, wird man in der Regel nur von dem allgemeinen Interesse beherrscht, aber größtentheils sind es dramatische Betrachtungen, die unser Urtheil beschließen. Diese Betrachtungen sind sehr wichtig, denn mit der Masse der Personen auf der Bühne wächst auch die Nothwendigkeit, die Scene zu beleben. In dieser Hinsicht ist es nöthig, einige Bemerkungen zu machen.

Von dem Augenblick an, daß man die Ensembles und das Finale in die Oper aufnahm, waren die

Meinungen über ihre Behandlungsart sehr getheilt. Im Allgemeinen indessen wurden sie als Mittel, das Interesse durch entgegengesetzte Charaktere und Leidenschaften zu steigern, betrachtet. Ueber diesen Punkt zwar einig — war man es indessen noch nicht über ihre Behandlungsweise. Einige Componisten, erwägend, daß die Handlung abspannender wird, je mehr die Zahl der Personen auf der Bühne wächst, wenn diese nicht unmittelbaren Antheil an der Scene nehmen — wählten einen *raschen, schnellen* Gang für diese vielstimmigen Musikstücke; dies System ist das der *französischen und deutschen* Componisten; Andere im Gegentheil glaubten, die Gelegenheit, wo viele Sänger sich auf der Bühne befinden, zu größern rein musikalischen Effekten, selbst mit *Aufopferung der Handlung*, benutzen zu müssen, daher die concertähnlichen Musikstücke der Italiener. Unter Künstlern und Liebhabern ist diese Verschiedenheit der Ansichten der streitige Punkt. Weniger wagt der Componist bei dem *ersten* Systeme, namentlich in Frankreich, wo das Operngedicht über die Musik stets ein Uebergewicht behauptet; dahingegen siegt die Annahme des *zweiten Systems* mehr auf die *Dauer*, und giebt einem musikalischen Werke mehr *Haltbarkeit*. [1]) Hieraus folgt,

---

1) Diese Bemerkung ist sehr wichtig, und daher die vielen Wiederholungen der italienischen Opern zu erklären, die immer neues Vergnügen gewähren. Keine Worte können den

daß, indem die Aufmerksamkeit bei einem vielstimmigen Musikstücke getheilt ist, die Nothwendigkeit eintritt, sie öfter zu hören, um ihr Verdienst gehörig würdigen zu können. Die Melodie in ihnen betreffend, so analysirt sie sich auf dieselbe Art, wie dies bei Arien und Duetts geschieht, nur die Beobachtung und Auffassung der Vertheilung der Stimmen, und der Gegenbewegungen, wird dem Liebhaber schwieriger werden, als dem Kenner. Um hierin klar zu fühlen, muß man das, was dem dramatischen Ausdruck und der Melodie gehört, von den übrigen Theilen eines vielstimmigen Gesangstückes trennen, über die beiden ersten seine Meinung feststellen, und so wird es nicht schwer halten, wenn man später ebenfalls die Stimmenbewegungen, die Harmonie und Instrumentation geprüft hat, sich auch ein Urtheil über ein Ensemblestück zu bilden.

Die Kirchen-Musik ist in einigen Punkten einfacher, in andern wieder complicirter, als die dramatische. Anfangs war es nur der Ausdruck frommer Gefühle, welcher ihr inwohnen durfte, und daher ihre Einfachheit. Aber das Bedürfniß, sich gern ergriffen und erregt zu sehen, ließ unsere Musiker nicht lange diese engen Grenzen beobachten.

---

Zauber beschreiben, den ein Ensemble gewährt, welches von den Damen: Sontag, Malibran, Pisaroni, und den Herren: Donzelli, Inchindi und Santini gesungen wird.

C. Bl.

Die heilige Schrift, Psalmen und Andere enthalten Erzählungen, Begebenheiten, in welchen Schmerz, und Freude mit blühender Rede, dem Orient entnommen, sich ausspricht. Der Schwung der Worte, die erhabene Sprache, schien unsern Componisten auch noch andern, als bloß religiösen Ausdrucks fähig, sie suchten in der dramatischen Musik neue Mittel, und diese mit einem strengeren, der Kirche anpassenden Style zu vereinen. Wie alles Neue, hat dieses System Anhänger und Widersacher gefunden, und man verfährt am besten, wenn man auch hierin die Schönheiten und Fehler, Vorzüge und Mängel, welche beiden Gattungen angehören, gehörig prüft. Heut zu Tage kann keine Musik mehr geschrieben werden, welche, dem allgemeinen Geschmacke huldigend, ganz dem dramatischen Fortschreiten fremd bliebe.

Die Componisten, den Standpunkt, der einmal für das Publikum herbeigeführt war, erwägend — sahen die Nothwendigkeit ein, ihrer Kirchen-Musik eine etwas weltliche Farbe zu geben. Jedoch kann man nicht unbedingt annehmen, daß die ruhige, einfache Würde und Majestät der älteren Kirchen-Musik jetzt ganz gleichgültig ließe. Man höre die Messen und Motette Paläſtrina's, die Psalmen des Marcello, und man wird sich überführen, daß ihre Wirkung auf die Zuhörer der der neuesten Musik gleich zu stellen ist, wenn gleich mit ganz anderen Mitteln. Um eine alte Musik

in dieser Art zu würdigen, ist es nothwendig, alle früheren Gewohnheiten abzustreifen, und wohl zu bedenken, daß die Kunst mehr als einen Weg hat, um unser Herz zu rühren, und daß unser Eigensinn ihr diesen Weg oft versperrt. Ganz gerecht gegen uns selbst, von keinem Vorurtheil befangen, festen Willens, genießen zu wollen, wo wirkliche Schönheiten eines Werkes zum Genusse laden, werden wir da Vergnügen empfinden, wo uns im ersten Augenblicke selbst andere uns unbekannte Formen befremden.

Die Cantilenen der Kirchen-Musik sind offenbar schwieriger aufzufassen, als die der dramatischen Musik, weil sie in engerer Berührung mit der Harmonie stehen; hiezu kommt, daß in ihnen oft Imitationen eingeflochten sind, und sich fugirte Sätze, canonische Wendungen mit ihnen (wie wir früher dargethan) verbinden. Auch ist es unmöglich, daß unser Gedächtniß diese Melodieen gleich denen einer Oper behält. Diese Schwierigkeit verlangt bei der Kirchen-Musik ein Urtheil, welches sich auf den Total-Eindruck gründet, den sie auf uns geübt, und es erfolgt daraus, daß diese Gattung Musik gerade nicht die geeignetste ist, um mit ihr den Anfang zur Bildung unsers Ohrs zu machen. Da diese Bildung nur stufenweise statt finden kann, würde sie also erst geschehen können, wenn man mit der dramatischen Musik bereits ganz im Reinen wäre. Dem Studium der Harmonie-

Massen wird sich unmerklich eine Beobachtung der gelehrten Formen verbinden, und stete Aufmerksamkeit wird mit der Zeit eine hinreichende Kenntniß herbeiführen, um über das Charakteristische der religiösen Musik urtheilen zu können.

Der letzte Grad der musikalischen Erziehung für den Liebhaber bleibt der Instrumental-Styl. Wer dem Studium der Musik fremd ist, wird, wenn gerade nicht irgend ein seltenes Talent brillirt, ein Quartett oder Quintett gern zur Unterhaltung mit anhören. In dieser Gattung von Musik ist kein bestimmtes Ziel vorherrschend, der Gegenstand selbst nicht bemerkbar genug. Das Ohr zu ergötzen ist eine Hauptbedingung auch der Instrumental-Musik — aber auch sie muß uns ergreifen; sie hat ihre eigne Sprache wie keine andere — man muß sie errathen, statt zu begreifen, und das erfordert Uebung. Was ich bei anderer Gelegenheit schon früher gesagt, wiederhole ich hier. Die Instrumental-Musik will ohne Vorurtheil, selbst wenn sie uns anfänglich nicht gefallen sollte, gehört sein. Beharrlichkeit wird uns einen späteren Genuß bereiten, und wir werden sie so gut analysiren, wie die Vocal-Musik, denn auch sie hat ihre Formen, Symmetrie, Harmonie, ihren Rhythmus und ihre Art, die Instrumente zu benutzen. Man prüfe das früher Gesagte und wende es auch bei ihr an, und unsere Begriffe werden sich auch über diesen Musikzweig erweitern.

## Zwanzigster Abschnitt.

### Ob es von Nutzen ist, die Empfindungen und Eindrücke, welche die Musik erzeugt, zu analysiren.

Ich bin in der festen Ueberzeugung, daß ein großer Theil meiner Leser, indem er den vorhergegangenen Abschnitt durchlaufen ist — sich sagen wird: „Was verlangt der Mann? Was will er mit seinen Analysen sagen? Will er unsern Genuß durch fortwährende Anstrengung stören, eine Anstrengung, die mit dem Vergnügen, das die Künste gewähren, unvereinbar ist? Die Kunst muß man empfinden, nicht zergliedern! Aber das ist gut für die Professoren des Contrapunkts; wir wollen genießen, nicht urtheilen, wozu all' das Grübeln?"

Gott verhüte, liebe Leser, daß es mir je eingefallen ist, euch in eurem Vergnügen stören zu wollen, aber kaum habt ihr die obigen Worte gesprochen, so eilt ihr ins Theater und ruft und schreiet: „Welche herrliche Musik!" oder: „Welche schreckliche Composition!" Das ist also eure Art zu genießen, das die Weise, wie ihr urtheilt. Der Stolz der Unwissenden ist eben so vorhanden, wie derjenige der Gelehrten, nur hüllt er sich, in der Regel, in den Mantel der Faulheit ein.

Den Unsinn, daß ich verlangen könnte, die Analyse der Kunst-Erzeugnisse dem Vergnügen vorzuziehen, das ihr Genuß gewährt, wird man mir nicht zutrauen, das war mein Wille nicht. Da es indessen gewiß ist, daß man nur hört, was man zu hören versteht, daß Gefühle, Eindrücke und Empfindungen sich nur durch Uebung bei uns entwickeln, so wollt' ich mich bemühen, den Weg zu zeigen, auf welchem man am klügsten das Ohr musikalisch ausbilden könnte, vorausgesetzt, daß das Gehör genugsam empfänglich für die Uebungen selbst ist, weil sich, im entgegengesetzten Falle, alles von selbst verbietet. Diese Zergliederungen, diese Analysen, von denen ich gesprochen, werden mit Blitzesschnelle geschehen, hat man erst fest mit dem Willen und der Gewohnheit abgeschlossen. Unabhängig von unserer Art zu empfinden, gelangen sie vielleicht selbst auf den Punkt, sich später in Empfindung zu verwandeln. Und welche kleine Mühe hab' ich von meinen Lesern, im Vergleich mit den Studien verlangt, die der Musiker machen muß.

Dieser darf sich nicht mit der Auffassung von Einzelnheiten in den Formen, in den Melodieen ꝛc. begnügen, er muß die Harmonie zu zergliedern verstehen, er hört die schickliche oder unschickliche Auflösung der Accorde, den glücklichen oder schlechten Gebrauch einer schnell eintretenden Dissonanz, ungewöhnlicher Modulationen, unterscheidet den Ton der Instrumente, billigt oder tadelt neue Figuren,

den Mißbrauch derselben, und muß noch hundert Kleinigkeiten inne haben, die hier der Reihe nach herzuzählen, zu weitläuftig sein würde. Glaubt man nun, daß er, bei Anhörung eines Tonstücks, alle diese Bemerkungen mit Mühe macht, oder daß ihn dieses Examen in dem Genusse desselben störe? Keinesweges! Er denkt an diese Sachen gar nicht, sie sind ihm gegenwärtig, ohne daß er es weiß, wie durch einen Zauberschlag stehen sie ihm zu Gebote.

Wunderbare Wirkung, welche Studium und Beobachtung auf unsre Organisation hervorbringt! Gerade *das*, was das Gefühl, zum Gewinne des Verstandes, zu unterdrücken scheint — wendet sich später, zum Vortheile des ersteren, zurück. Wenn, bei Anhörung einer mittelmäßigen Musik, der Künstler mehr aushalten muß, als der Laie, so empfindet er auch ein größeres Vergnügen, wenn es die Ausführung einer guten Composition gilt, welche alle Bedingungen der Vollkommenheit in sich vereinigt. Das Vollkommene gewährt höheren Genuß, als das, was nur an dasselbe streift, es wird aber nur von dem bemerkt, *der gelernt hat, es zu würdigen.* Gewiß ist es, daß, indem wir ein Werk zu analysiren lernen, unsere Aufmerksamkeit von *dem* abgelenkt wird, was unsern Sinnen schmeichelt, daß dies Studium das Vergnügen, welches uns eine Musik bereitet, für eine kleine Zeit stört — aber was liegt daran! *Nur aufgespart*

wird dies Vergnügen, um es später doppelt und lebendiger zu fühlen. Mit jedem Tage schwindet die anfängliche Mühe des Studiums, und wenn man sich von den Veränderungen Rechenschaft geben könnte, die sich in der Art und Weise bewirken, die Schönheiten und Fehler eines Werkes bloß durch Gewohnheit, unabhängig von positiver Kenntniß, aufzufassen, so würde man bemerken, daß nicht nur der Geschmack sich modificirt, sondern daß man diese Analysen bildet, ohne selbst die Regeln zu kennen. Hierin ist der Grund zu suchen, daß derjenige, welcher täglich die Oper besucht, am Ende richtiger urtheilen muß, als ein Anderer, der nur von Zeit zu Zeit eine Opern-Musik hört. Erwiesen ist ebenfalls, daß man, richtig geleitet, leichter arbeitet, als ohne Anleitung.

Alles, was man so vielfältig in Büchern über dies natürliche Gefühl für Kunst, über seine Steigerung durch Beobachtung geschrieben hat — ist leider weder gegründet noch vernünftig; aber die Trägheit gefällt sich in so gehaltlosem Wortkram.

---

## Schluß.

Enthält nun das Buch Alles, was man in ihm zu finden hoffte? Ich weiß es nicht. — Es ist sogar unwahrscheinlich, denn nicht Jeder wird in diesem Werke ein und dasselbe suchen. Anfänglich wird vielleicht der größte Theil der Leser

entweder eine Vorliebe oder Antipathie, seine Meinung, seine Vorurtheile haben; wie kann ich hoffen, mit einem Male da ernten zu wollen, wo es nur die Gewalt der Zeit allmählig vermögen wird. Was indessen nicht unmittelbare Wirkung des Werkes selbst sein wird, wird das Resultat des Nachdenkens werden, welches es erzeugen wird. Ich glaube, ich bin den Gründen auf die Spur gekommen, welche die eigentliche Ursach musikalischer Unwissenheit sind. Um sie ganz zu zerstören, hab' ich mir nur ein wenig Aufmerksamkeit erbeten. Die stärksten Antagonisten werden sie mir gewähren — vielleicht, ohne es selbst einmal zu wissen.

Gedruckt bei L. W. Krause, Adlerstraße Nr. 6, in Berlin.

